

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux - Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XVI
1979

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IOANA VLASIU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, PO BOX 136--137, télex 11226, str. 13 Decembrie, 3, 70116, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. Le prix d'un abonnement est de \$ 20

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei 7, 1104, București, România

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, téléphone 50 76 80, 71021 București,
ROMÂNIA

P II 1017(d)

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série *BEAUX-ARTS*

Tome XVI, 1979

L'ART ROUMAIN ANCIEN

- CARMEN LAURA DUMITRESCU, Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV^e siècle L'église Saint-Nicolae-Domnesc de Curtea de Argeș: 3

ÉTUDES D'ART EUROPÉEN

- VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, Deux œuvres ferraraïses au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Seconde partie: «Zoane Francesco da Parma Pictore Egregio» 65
RADU IONESCU, Un artiste oublié: Émile Menpiot 81

L'ART DU XX^e SIÈCLE

- ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN, Brâncuși et ses colonnes infinies. Nouvelles contributions 89
AMELIA PAVEL, Hommage à Kirchner au centenaire de sa naissance 105

ENTRE HISTOIRE ET POLKLORE

- CELLA MANEA, Old Mosaic Funeral Stelas in North Moldavia 117

CHRONIQUE

- À travers les expositions parisiennes (1978) (RENÉ JULLIAN) 135

COMPTES RENDUS

- Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea* (MARIA ANA MUSICESCU) 143
Teodora Voinescu, *Radu Zugravul* (CORINA POPA) 145
Victor Ieronim Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea* (ANDREI PLEȘU) 145



11.694

ANCIENNES ET NOUVELLES HYPOTHÈSES SUR UN MONUMENT ROUMAIN DU XIV^e SIÈCLE: L'ÉGLISE SAINT-NICOLAE-DOMNESC DE CURTEA DE ARGEȘ

Carmen Laura Dumitrescu

Rares sont les monuments médiévaux de Roumanie qui ont suscité une bibliographie si riche comme celle concernant Saint-Nicolae de Curtea de Argeș¹, appelé aussi « l'Église Princières » (Biserica Domnească). Cette circonstance même devrait être suffisante pour timor-ner tout zèle envers de nouvelles contributions, d'autant plus que parmi ceux qui ont étudié divers aspects des problèmes, posés surtout par les fouilles et les travaux de restauration, on trouve des noms déjà consacrés dans notre historiographie ou bien dans le domaine particulier de l'histoire d'art. Mais la bibliographie ne fait que refléter l'importance du monument qui incite et incitera chaque génération de spécialistes à ajouter son grain de sel à l'interprétation des anciennes données ou à celles survenues au cours des années. Nos présentes considérations trouveront donc *une première justification* dans la nécessité d'ordonner et de sélectionner les hypothèses déjà formulées concernant la date de la construction de l'église, la date de sa décoration iconographique à fresque, la destination de l'édifice, ainsi que les questions dérivées ou impliquées dans ces principaux points de recherche.

Il va sans dire qu'en assumant cette tâche nous ne sommes pas parti d'une idée préconçue quelconque ou d'une hypothèse que nous aurions voulu démontrer à tout prix, et notre interprétation des faits est, comme toute interprétation, un point de vue que nous proposons comme *un essai* d'éclaircir un domaine devenu touffu ; car, au long des années on a *presque tout* dit, de ce qu'on pouvait dire concernant le monument, mais des hypothèses et des observations bien fondées ont été parfois oubliées ou négligées en faveur d'autres, moins plausibles. Si nous nous permettons d'adopter ou de repousser certaines opinions, nous allons le faire seulement dans la mesure où nos propres recherches dédiées au monument ont mené à la confirmation de certaines données, à leur concordance avec des événements historiques ou d'ordre culturel-artistique, et, en même temps, à l'infir- mation de certaines autres. Ce faisant nous sommes arrivés aussi à des résultats tout à fait nouveaux concernant surtout

la structure et l'aspect de l'église à l'origine et l'interprétation de certains détails d'une inscription connue, en vieux slave, qui permettent de circonscrire non seulement la date de la décoration intérieure et son donateur, mais aussi des événements politiques d'une importance majeure pour l'histoire de la Valachie durant la deuxième moitié du XIV^e siècle.

Enfin, il faut préciser que si notre recherche visait d'abord seulement la décoration murale intérieure, en fin de compte elle s'est avérée une voie d'accès vers d'autres directions, insoupçonnées au début.

Même si aujourd'hui l'église de Saint-Nicolae de Curtea de Argeș ne détient plus la primauté en ce qui concerne l'ancienneté d'un ensemble décoratif mural conservé en Valachie², elle reste le monument le plus important du XIV^e siècle, tant par ses proportions, que par sa valeur artistique et sa signification historique.

I. a) L'ARCHITECTURE ORIGINELLE ET LA RESTAURATION DU MONUMENT

L'église, composée d'un sanctuaire tripartite, naos et narthex, appartient au type byzantin de la « croix grecque inscrite » et, dans les limites de cette



Fig. 1 a. — Saint-Nicolae-Domnesc, l'église vue du Sud-Ouest (Photo: Gh. Comănescu).

catégorie, à ce que G. Millet³ a dénommé « la croix grecque complexe » caractérisée par la travée supplémentaire entre la paire orientale de piliers soutenant la coupole et l'espace du bēma (fig. 1 a, 1 b; fig. 2). Comparé en tant que plan et structure avec des édifices du même type répandus aux XIII^e—XIV^e siècles sur l'aire byzantino-balkanique, Saint-Nicolae d'Argeș — sous l'aspect actuel, obtenu grâce aux travaux de restauration commencés en 1911 — s'impose par une rigueur qui présente tout ce qui est essentiel à la catégorie et par l'absence des éléments qu'on pourrait appeler des « variations sur le thème », comme les calottes ou les coupoles sur tambour au-dessus des travées adjacentes aux berceaux de la croix ou bien au-dessus des autres parties de l'édifice. Les dimensions maximales sur le plan — 23,25 m × 14,50 m — classent le monument parmi les exemplaires « grands » de la série. En obser-

vant le plan rectangulaire avec trois absides à l'Est, l'œil est agréablement surpris par le rythme équilibré des proportions créées par la division en travées déterminée par les quatre piliers du naos et par les murs des espaces annexes : prothèse, diaconicon et narthex. Le module utilisé semble avoir été la moitié de la distance séparant les piliers, car non seulement la distance entre les piliers et les murs du naos (le *templon* étant considéré comme mur Est) coïncide à celle-là, mais aussi la « largeur » (E—O) du narthex semble se conformer au même module de $\pm 2,50$ m (avec une minime addition). En accédant à l'intérieur du naos le visiteur perçoit avec bonheur l'espace ample couronné en hauteur par la coupole sur tambour et par les berceaux de la croix. Les travées secondaires latérales présentent, à un niveau plus bas, des voûtes en berceaux sur le même axe longitudinal que celui du bras Est-Ouest de la croix grecque, conférant ainsi une unité de système qui dirige le regard vers les absides et, en même temps, « scandant » l'espace depuis la hauteur extrême de la coupole, aux grands berceaux, et enfin à la courbure plus basse et plus restreinte des berceaux latéraux. Un arc doubleau en console marque la limite orientale du bras longitudinal de la croix et l'ouverture du bēma ; au-delà de l'arc la voûte du sanctuaire remonte à nouveau, tandis que l'ouverture de la conque d'abside descend au même niveau que la clef de voûte de l'arc doubleau. Ce jeu d'arcs et de voûtes a été conçu pour rehausser la profondeur et l'ampleur de la conque centrale, réservée à un thème de première importance dans le décor iconographique.

Deux moulures horizontales divisent les murs en trois zones, dont celle médiane est plus large ; la moulure supérieure coïncide avec la naissance des grands berceaux tandis que la moulure inférieure correspond à la naissance des arcs qui relient les piliers aux murs Est et Ouest.

La clôture de chœur actuelle, refaite au XVIII^e ou au XIX^e siècle⁴, remplace une ancienne clôture plus basse qui était, vraisemblablement, aussi en maçonnerie. Un indice en ce sens est l'image de Saint-Jean Baptiste — appartenant au décor initial du XIV^e siècle — qui

se trouve au Sud du *temple* actuel (fig. 3). L'attitude de prière et la position en profil du Baptiste, caractéristiques pour la composition de la Déisis, nous font supposer qu'il était en relation avec une image du Christ existante sur la clôture de chœur primitive ainsi qu'il est attesté par de nombreux exemples conservés dans les églises byzantines ou balkaniques⁵. Il n'est pas exclu, toutefois, que cette clôture ancienne ait été postérieure de quelques années à la construction de l'église, c'est-à-dire qu'elle ait été érigée en même temps que le mur séparant le diaconicon du naos⁶, donc à un moment de peu antérieur à la décoration à fresque.

L'image du naos, à l'origine, doit être complétée par l'existence d'une porte sur le côté Sud, vers l'Ouest, qui permettait l'accès direct de l'extérieur, dans cette partie de l'édifice, aux personnes de rang élevé ou appartenant au clergé qui évitaient ainsi de passer par le narthex.

Nous allons nous arrêter maintenant sur plusieurs détails auxquels les archi-



Fig. 1 b. — Saint-Nicolae-Domnesc, l'église vue de l'Ouest (d'après O. Tafrali).

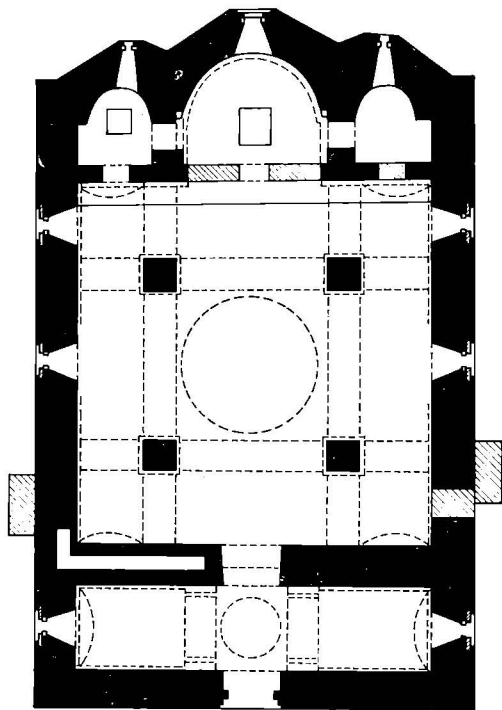


Fig. 2. — Saint-Nicolae-Domnesc, plan de l'église (d'après O. Tafrali).

tectes restaurateurs de 1911 ne semblent pas avoir accordé l'attention qu'ils méritaient. Tout d'abord il s'agit de la fonction de l'escalier pratiqué dans l'épaisseur des murs Nord et Ouest du naos (fig. 2). Cet escalier commence à l'intérieur du naos, à une hauteur de trois mètres, près de l'angle NO, et finit juste à l'endroit où, sur le tympan central Ouest du naos, il y a une étroite «ouverture» terminée en arc brisé, située au Nord de l'ouverture plus grande, en plein cintre, qui perce le centre du tympan. L'architecte restaurateur en chef, Gr. Cerchez⁷, a été d'avis que l'escalier menait seulement vers une cachette aménagée au-dessus du narthex. Évidemment, l'accès difficile à cet escalier (3 m au-dessus du sol), possible seulement à l'aide d'une échelle mobile en bois, justifiait une telle hypothèse. Pourtant, nous considérons que la fonction de l'escalier était bien plus importante, c'est-à-dire qu'il conduisait aux tours-clocher qui, à l'origine, s'éle-



Fig. 3. — Saint-Nicolae-Domnesc, naos, mur Est : saint Jean Baptiste.

vaient au-dessus du narthex. Quels sont les arguments pour une telle assertion ? D'abord l'image de la maquette de l'église soutenue par les donateurs dans le panneau votif du naos, image qui présente l'église avec deux tours très hautes au-dessus du narthex (fig. 4). Il est vrai que le tableau votif a été refait, semble-t-il en 1827, par le peintre Pandelimon⁸ et on a supposé que celui-ci aurait représenté l'image de l'église avec les deux tours en tôle de zinc qui venaient tout juste d'être ajoutées à l'église en 1827 (? !), car sur le dessin du voyageur français Bouquet, exécuté en 1826, l'église de Saint-Nicolae ne présente pas des tours sur la partie Ouest⁹. Toutefois, on oublie trop facilement que les peintres qui devaient copier ou refaire un tableau votif, même au XIX^e siècle, n'osaient pas modifier l'image en ajoutant des détails qui n'existaient pas antérieurement. La meilleure preuve est constituée dans le cas présent par les costumes des per-

sonnages que le peintre n'a modernisés d'aucune façon et qui révèlent des particularités de la mode occidentale du XIV^e siècle. D'autre part, les tours couronnant l'édifice à l'Ouest, telles qu'elles sont figurées sur le tableau votif, ne présentent aucune similitude avec les tours existantes avant la restauration de 1911 et que nous connaissons grâce à des photographies¹⁰. Ces dernières tours n'avaient ni fenêtres ni ouvertures arquées et étaient *beaucoup plus basses* que la tour du Pantocrator, tandis que les tours Ouest du tableau votif non seulement dépassent sensiblement la tour centrale, mais elles ont quatre niveaux marqués par des niches décoratives au premier niveau et de larges ouvertures arquées aux trois niveaux supérieurs.

Dans le journal des travaux de restauration tenu par l'architecte adjoint Iancovici¹¹, celui-ci note sous la date du 3 août 1911 : « Au-dessus des voûtes du narthex on a trouvé une couche de débris de maçonnerie d'une épaisseur de 0,70 cm [*sic* !] et une couche de bois carbonisé dans laquelle il y avait aussi un bloc de charbons vitrifiés [*sic* !] duquel j'aurai l'honneur de vous envoyer un fragment, le bloc entier, bien que petit, étant très lourd ... »¹². Précisons dès l'abord que dans son rapport l'architecte Iancovici note, à plusieurs endroits, les dimensions de façon erronée : par exemple, pour un mur de l'épaisseur de 26 cm il donne : 0,26 cm au lieu de 0,26 m. Il est donc évident que la couche de débris de maçonnerie trouvée au-dessus du narthex avait près de trois quarts de mètre (et non 7 mm !). Sous cette couche qui avait subi un nivellement et donc un amincissement au cours du XIX^e siècle (quand ceux qui ont réparé l'église ont élevé les deux tours en bois et en tôle au-dessus du narthex), l'architecte Iancovici trouve une couche de bois carbonisé — restes d'une charpente intérieure brûlée —, et un bloc vitrifié d'une densité inaccoutumée — résultant de la fusion d'un métal avec d'autres matériaux. Tous ces restes suggestifs indiquent, en ordre inverse, des cloches, une charpente pour leur suspension et des murs qui les abritaient.

On peut aussi se demander pourquoi, lors d'une réparation subie par le monu-



Fig. 4 b. — Dessin de G. Taltarescu (1860) d'après les fresques du narthex du *Monastère d'Argeș*: le voïvode Radu I^{er} et son épouse Anna. Panneau copié au XVI^e siècle d'après le tableau votif du naos de Sait-Nicolae-Domnesc.

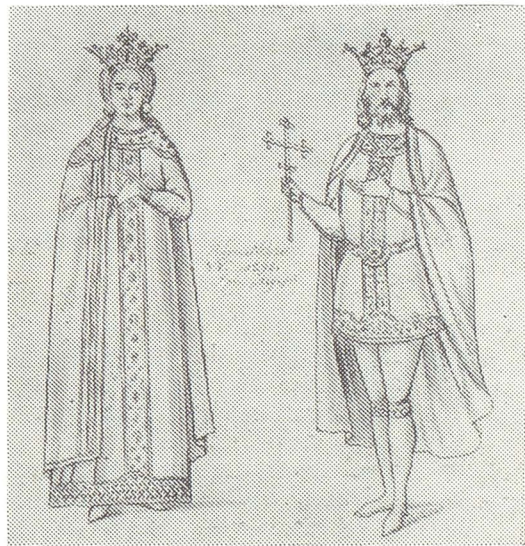


Fig. 4. — Saint-Nicolae-Domnesc, naos mur Ouest : tableau votif (Anna et Radu présentant la maquette du monument).

ment au cours du XIX^e siècle, on a érigé au-dessus du narthex deux tours en tôle de zinc, sachant qu'au début du même siècle il y avait déjà un clocher à côté de l'église, au-dessus de la porte du mur d'enceinte¹³. La seule explication possible reste le désir des « restaurateurs » de redonner au monument un aspect tant soit peu ressemblant à l'image originelle conservée sur le tableau votif et qui, probablement, s'était perpétuée aussi dans la tradition locale. Car, si le vestibule ajouté vers 1857 au devant de l'entrée (Ouest) était une construction *utile*, conçue pour préserver du froid le narthex et pour créer un espace supplémentaire, le fait d'ériger deux tours sur le narthex — au cas où elles n'auraient pas existé naguère — signifiait un travail compliqué et sans

justification, la solution la plus simple étant la construction d'un clocher à proximité de l'église (qui existait déjà, ainsi que nous l'avons précisé).

L'architecte Gr. Cerchez¹⁴ motivait ainsi la suppression des tours du narthex lors de la restauration : « De même, j'ai décidé la démolition des tours en tôle de zinc qui, certainement, n'existaient pas à l'origine et qui ne remplaçaient pas des tours en maçonnerie qui se seraient effondrées au cours des temps, car je n'ai trouvé nulle preuve d'une quelconque existence antérieure de semblables tours ». Pourtant, des rapports de Iancovici il ressort clairement que l'architecte en chef Gr. Cerchez n'a assisté que sporadiquement aux travaux du chantier et, s'il est venu sur les lieux à un moment donné pour

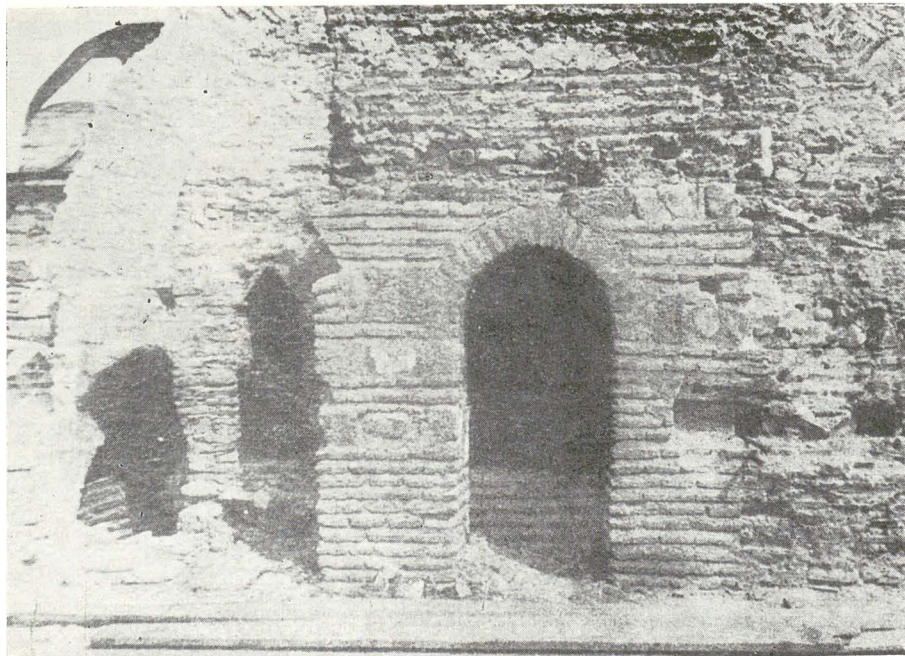


Fig. 5. — Saint-Nicolae-Domnesc, le tympan extérieur Ouest durant les travaux de restauration (d'après V. Drăghiceanu).

examiner les restes découverts par Iancovici, il est très probable que l'incendie et les réfections antérieures avaient détruit les éléments mêmes dont avait besoin l'architecte pour se laisser convaincre de l'existence des tours-clocher en maçonnerie sur le monument originel.

Le même Iancovici a mis au jour, sur le tympan extérieur Ouest, deux ouvertures arquées et, selon ses dires, les traces d'une troisième ouverture arquée¹⁵ (fig. 5). La restauration les a murées, les transformant ainsi en niches décoratives, et, de surcroît, les a coupées à mi-hauteur par le toit du narthex. Mais, si on regarde l'église de l'extérieur, on peut observer que ces niches du tympan Ouest se trouvent à un niveau beaucoup plus bas que les fenêtres des tympans Sud et Nord des voûtes en croix grecque. En même temps, à l'intérieur de l'église on trouve sur le tympan Ouest du naos¹⁶, au centre, une ouverture arquée ayant les dimensions d'une fenêtre et, à côté d'elle, vers le Nord une autre ouverture terminée en arc brisé : les deux sont situées à un niveau plus bas que les fenêtres des tympans Sud et Nord (fig. 6). Ces ouvertures de l'intérieur correspondaient justement aux arcades découvertes par Iancovici à l'extérieur du tympan — ainsi qu'on peut se rendre aisément compte

en regardant les photos prises durant les travaux de déblayage : *elles ne communiquaient pas avec l'extérieur du monument, mais avec un espace situé au-dessus du narthex* qui n'était pas une simple « cachette ». Si l'on compte de haut en bas les assises alternées, de pierres et de briques, des tympans, on voit que les fenêtres des tympans latéraux sont percées entre les assises 2 et 7, tandis que la clef des ouvertures arquées du tympan Ouest se situe au niveau de la septième assise, donc là même où se terminent les fenêtres. Ce décalage du niveau des ouvertures d'Ouest n'était pas dû au hasard, mais répondait à la fonction de l'escalier réservé dans l'épaisseur des murs Nord et Ouest du naos qui était celle de permettre l'accès à l'étage du narthex¹⁷. Par la petite ouverture située au Nord, juste à la limite supérieure de l'escalier, la personne qui devait faire sonner les cloches pouvait regarder dans le naos, de même qu'elle pouvait suivre l'office par l'ouverture plus ample pratiquée au centre. L'espace situé à l'étage du narthex correspondait, sur la maquette de l'église figurée dans le panneau votif (fig. 4), au premier niveau de la superstructure Ouest du monument. C'est au-dessus de cet espace-étage que s'élevaient les deux tours-clocher. Ainsi s'explique, d'un côté, pourquoi la

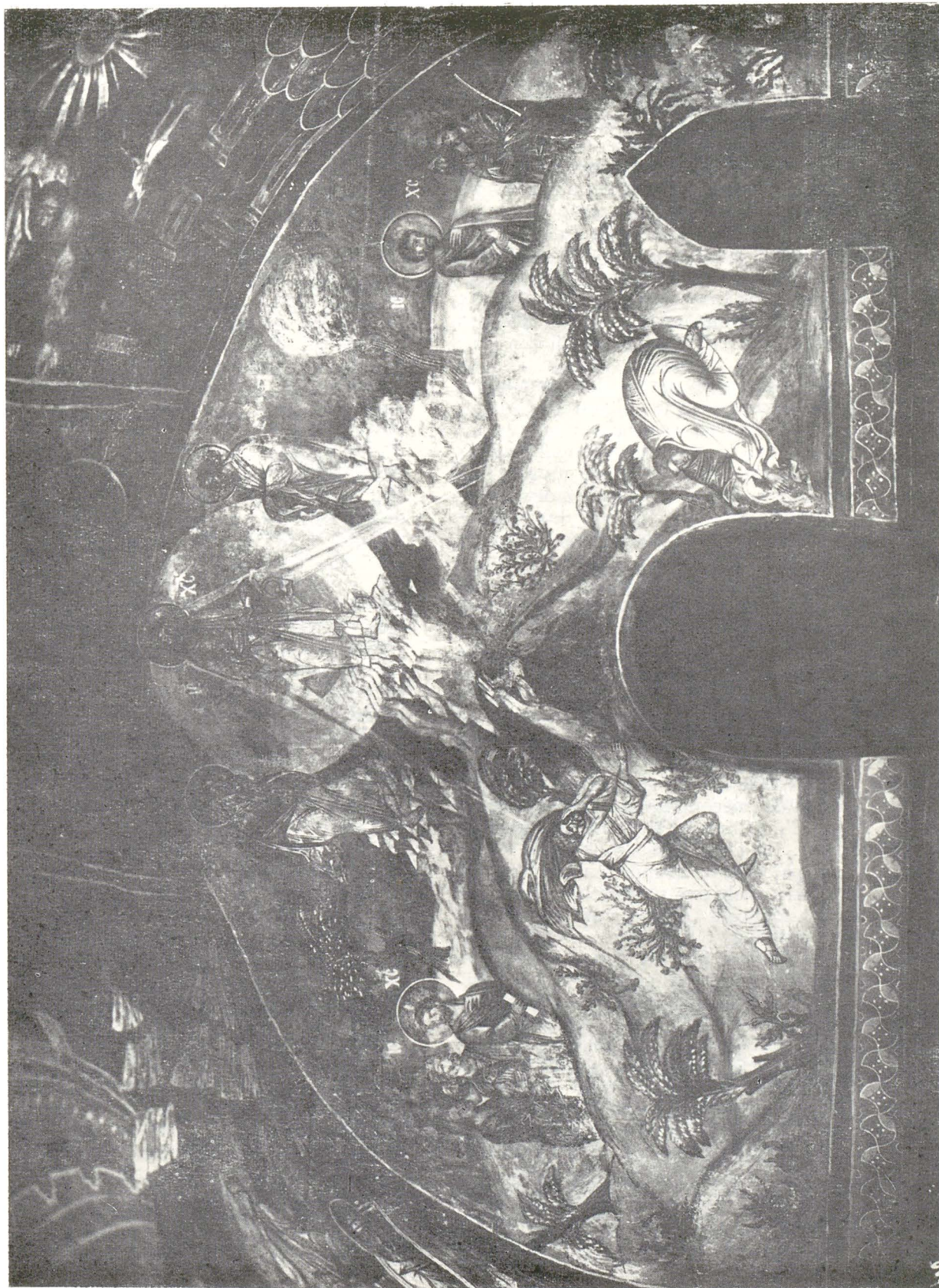


Fig. 6. — Saint-Nicolas-Donnès, naos, tympan central du mur Ouest : les deux ouvertures et la scène de la *Transfiguration*.

maquette du monument, – qui présente, d'une manière devenue presque de règle, la façade Ouest en prolongement de la façade Sud –, ne montre aucune portion du tympan Ouest entre les deux tours-clocher; d'autre part, on s'explique ainsi pourquoi l'architecte Cerchez n'a pas trouvé des bases de tours-clocher juste au-dessus du narthex. Ces bases avaient été à un niveau supérieur, sur l'étage, donc sur une partie de l'édifice effondrée depuis longtemps. Des niches plates semblent avoir décoré l'extérieur de l'étage, tandis, que les tours avaient trois niveaux d'ouvertures arquées pour le son des cloches. Il semble vraisemblable que toute cette superstructure de l'Ouest était construite avec des matériaux plus légers que ceux du reste du monument, peut-être en briques et mortier seulement. Les fréquents tremblements de terre ont endommagé en premier lieu les parties hautes et gracieuses de l'église et ceux qui à une époque plus récente ont tenté de la réparer n'ont eu ni les moyens ni l'audace de lui redonner la forme initiale, se contentant d'un compromis qui devait suggérer seulement l'aspect antérieur.

Si nous allons faire un effort derestitution, mental ou graphique, nous allons constater que deux tours sveltes sur la façade Ouest de l'entrée principale donnaient à la construction cet équilibre de volumes qui aujourd'hui lui fait défaut, laissant au spectateur un sentiment de mécontentement, de frustration, l'intuition qu'il y manque quelque chose. En effet, l'architecture de l'époque paléologue abonde en œuvres qui laissent saisir une prédilection pour des tours-coupoles érigées au-dessus des parties Ouest des édifices en croix grecque inscrite ou de type athonite¹⁸. Pourtant, les tours-clocher du monument de Curtea de Argeș – ainsi qu'elles sont représentées sur la maquette du tableau votif – ne se rattachent pas complètement aux conceptions architecturales byzantines qui supposent une hiérarchie symbolique des parties du monument, la coupole centrale du Pantocrator ne devant pas être – en principe – surpassée en hauteur par les tours secondaires. Pourtant, à Saint-Nicolae les tours de la partie Ouest dépassaient sensiblement la coupole du

naos et cette verticale exagérée de la façade Ouest était l'expression d'une vision architecturale d'inspiration occidentale, atténuée seulement par les calottes de type byzantin qui recouvraient ces tours. La concession faite à un élément inspiré, de toute évidence, par une connaissance directe des monuments religieux de la Transylvanie et du royaume hongrois, n'altère cependant pas la structure de l'église de Curtea de Argeș qui reste byzantine mais, chose étrange, se rattache à des œuvres plus archaïques, car les tours qui se trouvaient au-dessus du narthex ne représentaient pas des éléments s'intégrant dans le système de voûtes de celui-ci, mais lui étaient superposées, appartenant à un autre niveau, indépendant, rappelant les églises ayant un étage sur le narthex, comme, par exemple, la Panaghia ton Chalkéon de Thessalonique (XI^e siècle). Mais là et ailleurs (*e.g.* le « parékklésion » du monastère de la Vierge Pammakaristos de Constantinople)¹⁹, il s'agit de chapelles situées au-dessus du narthex et couronnées par des coupoles sur tambour. À Saint-Nicolae d'Argeș on ne peut pas considérer l'étage du narthex comme un espace destiné à des chapelles, car dans les chapelles on doit officier de temps en temps et, pour l'accès du prêtre on aurait dû aménager un escalier plus commode que celui existant. Par contre, pour un espace ouvrant l'accès aux tours-clochers, dans lequel devait grimper seulement celui qui sonnait les cloches, les analogies avec deux églises de Mésembrie : les Saints-Archanges et le Pantocrator (XIII^e siècle) – qui gardent encore chacune les restes d'une tour sur le narthex – sont assez significatives²⁰. Les escaliers d'accès à ces tours sont pratiqués dans l'épaisseur des murs, de même qu'à Saint-Nicolae d'Argeș, à la seule différence qu'aux Saints-Archanges l'escalier commence à l'intérieur du narthex, tandis qu'au Pantocrator il part de l'extérieur, entre le naos et le narthex. Les murs de ces monuments ne sont pas plus épais que les murs de Saint-Nicolae. À l'église du Pantocrator, le bras Ouest de la croix de voûtes du naos présente une solution semblable à celle que nous avons surprise et supposée à Curtea de Argeș ;

il est relié à la base de la tour-clocher qui cache son tympan.

À l'appui d'une conception apparentée présidant à la construction d'un sanctuaire « orthodoxe » par la combinaison d'éléments occidentaux, pour la façade Ouest, avec une structure en croix grecque, on peut invoquer l'exemple de Dolna Kamenica ²¹, église du despotate de Vidine, datant du premier quart du XIV^e siècle. Là aussi des influences de l'art roman et gothique du royaume hongrois se sont greffées sur un modèle architectonique byzantino-balkanique, la résultante étant une croix grecque simple, inscrite, avec un narthex rectangulaire étroit, sur lequel s'élève un étage avec deux tours carrées recouvertes de toits en pyramide ²².

Last but not least, on doit souligner un autre fait important : la tour à trois niveaux s'élevant au-dessus du narthex était un élément déjà connu et adopté à Curtea de Argeș à l'église de Sân-Nicoară, monument daté par les spécialistes aux environs de 1320/30, donc antérieure à Saint-Nicolae ²³.

Toutes ces analogies et les détails propres au monument plaident en faveur de notre point de vue selon lequel il faut accepter à la lettre les données du tableau votif : un étage avec deux tours-clochers sur le narthex de l'église de Saint-Nicolae de Curtea de Argeș.

En partant de la maquette du même tableau votif nous suggérons aussi qu'à l'origine *l'église était recouverte d'une couche de crépi* ²⁴ et n'était pas dénudée comme aujourd'hui. À Saint-Nicolae il ne s'agit pas d'un monument dont les façades auraient été conçues selon le système byzantin d'ornementation polychrome ou bichrome réalisé avec des matériaux nettement contrastants, disposés en motifs décoratifs bien caractérisés. À Saint-Nicolae il s'agit seulement *d'une technique de construction* qui, par sa nature même, utilise une alternance de matériaux : brique et pierre, cette dernière d'une couleur *grise* qui ne produit aucun éclat décoratif à côté de la brique. Et surtout, n'oublions pas que notre monument, à l'encontre des prototypes byzantins, se trouve à une latitude où le climat est moins sec et chaud, circonstance qui demande une couche protectrice de crépi.

Pour mettre un terme aux considérations concernant la forme originelle de l'église de Saint-Nicolae de Curtea de Argeș, il nous faut souligner que ce monument vient d'illustrer avec prégnance un phénomène déjà familier aux historiens d'art roumains, rencontré non seulement en Valachie mais aussi sur le territoire des autres provinces roumaines, tant en architecture que dans les autres domaines de l'art : le phénomène des interférences artistiques. Mais ce qui est caractéristique et important à Saint-Nicolae et, en général, aux œuvres d'art roumaines, c'est l'originalité de l'intégration de certains éléments de provenance diverse, réalisant un monument qui, à l'encontre de celui de Dolna Kamenica, par exemple, où les tours de la façade Ouest restent une structure nettement occidentale accolée aux autres parties de l'église conçues selon le modèle byzantin, à Curtea de Argeș un effort d'unité, de fusion, est évident dans la rondeur des tours-clocher et aussi dans leur toits arrondis recouvrant des calottes. Cet effort de « byzantiniser » les éléments d'origine occidentale — que les fondateurs désiraient quand même intégrer à la structure de leur monument, pour pouvoir rivaliser tant soit peu avec les grandes églises du royaume hongrois voisin — élève l'église de Saint-Nicolae au niveau d'une création originale, n'ayant son correspondant identique nulle part ailleurs, c'est-à-dire *à une synthèse roumaine dans « l'esprit » byzantin*.

I. b) LA DATE DE LA CONSTRUCTION

La date à laquelle avait été construit ce sanctuaire semblait être une question à peu près résolue, par un *terminus ad* ou *ante quem*, au moment de la découverte, sur le mur Nord, à l'intérieur du naos, du sgraffite relatant la date et le lieu du décès du voivode Basarab I^{er} : 1351/52, *Câmpulung* ²⁵. Et pourtant les controverses ont continué et continuent même aujourd'hui. À présent le sgraffite est moins net qu'au moment de sa découverte, à l'occasion des travaux de restauration de la fresque com-

mencés en 1914, mais la photographie publiée par V. Drăghiceanu²⁶ offre une lecture facile. Bien sûr, un *terminus ante quem* ne signifie pas une date précise. D'autre part, les spécialistes ne se sont pas tous laissés convaincre par l'hypothèse que le sgraffite aurait été écrit durant les travaux de construction ou immédiatement après l'édification de l'église. En effet, il aurait pu être tracé beaucoup d'années après la construction. L'archéologue N. Constantinescu²⁷, l'inventeur (1969) des fondements de la première église appartenant à la Résidence princière d'Argeș, du XIII^e siècle, trouvés lors des fouilles récentes dans les soubassements de Saint-Nicolae, fait une observation intéressante (que nous n'avons pas pu vérifier, car le sgraffite se trouve abrité par une vitre encastrée dans le mur) : l'inscription a été « incisée » sur une couche de plâtre recouvrant la maçonnerie à l'intérieur, donc après les travaux de finissage, et non pas sur le mortier liant les briques et les pierres de l'édifice, ce qui aurait supposé un état antérieur au point final de la construction. Si l'observation est juste, on a la preuve que l'église était complètement édifiée et même plâtrée à l'intérieur au moment où l'on a consigné la mort de Basarab I^{er}.

Arrêtons-nous un instant sur le caractère du sgraffite ou, plutôt, sur les sgraffites en général. Un sgraffite n'est pas une inscription dont le texte est préparé à l'avance pour être gravé dans la pierre ou peint sur une portion réservée sur le mur, texte pour lequel le maître lapicide ou le peintre ont le temps nécessaire de travailler avec soin. Un sgraffite sur les murs d'une église est la notation rapide d'un nom, d'un événement, d'une visite au monument, d'un désir de rester immortalisé sur les murs d'un lieu sanctifié par le culte (quand il ne s'agit pas d'un acte de vandalisme et cette dernière possibilité est à exclure *a priori* dans le cas présent et, en général, pour les inscriptions médiévales). Donc, un sgraffite sur les murs d'une église a un caractère spontané, immédiat, et l'aspiration à la pérennité qu'il contient est en quelque sorte renforcée par l'urgence de l'exécution, comme si on craignait d'oublier l'événement et la date, car

la mémoire humaine est bien faible. Ce caractère « d'urgence » se dégage aussi du contenu et de la forme du sgraffite d'Argeș. Il est donc naturel de le considérer *strictement contemporain à l'événement auquel il se réfère*.

Mais supposer que ce sgraffite fût écrit par un « maître maçon » qui travaillait à la construction de l'église est une assertion²⁸ sans fondement. Combien de gens savaient écrire au moyen âge et de quelle catégorie sociale étaient-ils ? Si un peintre était obligé de savoir écrire, par la nature même de son métier qui lui imposait la connaissance et la transposition de textes concernant les images sacrées, un maçon n'était pas tenu de savoir écrire. En tout cas, ni un peintre ni un maçon ne pouvaient être des personnes concernées par un événement se rapportant à la famille du voivode (prince) et à la Cour de Valachie. Le sgraffite a été écrit, probablement, par un clerc de la chancellerie voivodale ou bien par un prêtre de l'église de Saint-Nicolae, c'est-à-dire par des gens étroitement impliqués à la vie de la famille princière.

La place choisie pour l'inscription était facilement accessible non seulement au regard d'un spectateur, mais aussi à celui qui a tracé le sgraffite en se tenant debout sur le pavement de l'église, donc à un niveau qui ne suppose ni échelles ni échafaudages.

Soit que nous considérons le sgraffite comme étant incisé sur la couche de plâtre qui représentait le point final des travaux de construction, soit que nous le considérons inscrit seulement sur un interstice de mortier entre deux assises de briques, important pour nous reste le fait qu'il date de l'année 1351/52. En admettant même — ce qui nous semble très improbable — que cette année-là on était encore en train de bâtir l'église, nous ne pouvons pas accepter, en échange, le prolongement des travaux au-delà de ce terme. D'abord parce que nulle part dans les murs de l'église on n'a surpris une interruption et une reprise du travail ; en second lieu, parce que nous savons, à travers les inscriptions dédicatoires des églises plus récentes (du XVI^e siècle), que la construction d'une église ne dépassait pas, normalement, une

saison de travail (4—7 mois) ; et, enfin, parce que l'équipe de maçons, conduite par un « architecte » qualifié, provenait — ainsi que l'attestent la structure de l'édifice et la qualité du travail ²⁹ — d'une région d'intense civilisation byzantine, ce qui implique une rémunération correspondante non seulement à sa qualité, mais aussi à la durée de son séjour. En supposant même que le prince valaque fut très généreux, nous ne voyons pas pourquoi il aurait accepté de prolonger la durée d'un chantier au-delà d'un terme raisonnable, et, tenant compte des dimensions de l'église, une année, tout au plus deux années, semble avoir été le laps de temps nécessaire.

Nous considérons donc que *l'église était intégralement construite au plus tard en 1352* et, si le sgraffite a été incisé sur le plâtre de finissage, on peut situer la date de sa construction même quelques années plus tôt ³⁰.

Qui est le voïvode fondateur du monument ? Notre historiographie a accepté l'hypothèse — de l'association au règne —, formulée il y a longtemps mais scientifiquement prouvée plutôt récemment par O. Iliescu ³¹ et Em. Vîrtosu ³².

Le voïvode Basarab I^{er} (±1310—1352) a associé son fils Nicolae-Alexandru (1352—1364), au règne de la Valachie, bien avant sa mort. Après la victoire de Posada (1330) sur Charles-Robert d'Anjou, riposte naturelle contre la dévastation, par les armées angevines, de la résidence voïvodale de Curtea de Argeș durant la même campagne, Basarab I^{er} change de résidence et se transfère plus au Nord, à Câmpulung, où il mourra en 1351/52 ainsi que l'atteste le sgraffite qui a retenu notre attention. Durant l'intervalle d'association (±1330—1352) il a gardé le titre de « grand voïvode », tandis que son fils, le voïvode associé, a dû résoudre une partie au moins des problèmes de gouvernement et de politique. Dans cette qualité, Nicolae-Alexandru a pu avoir l'initiative et la tâche de réparer la résidence de Curtea de Argeș et, surtout, celle d'édifier une nouvelle église pour cette résidence sur l'emplacement de l'ancienne église du XIII^e siècle. La raison pour laquelle nous donnons préférence à Nicolae-

Alexandru (associé) par rapport à son père Basarab dans l'œuvre de fondation de l'église de Saint-Nicolae — bien que nous ayons accepté comme *terminus ante quem* de la construction l'année de la mort de Basarab — est que, lors de la décoration à fresque de l'église, réalisée beaucoup d'années après la construction, on a figuré aussi l'image d'un *voïvode décédé*, puisqu'il est introduit dans la composition de la *Déisis* qui régent le *Jugement Dernier* du narthex (fig. 7). La particularité de cette *Déisis* réside dans la substitution de l'intercesseur secondaire habituel — Saint Jean Baptiste — avec Saint Nicolas. Bien sûr, la substitution se justifie par la circonstance que Saint Nicolas est le patron de l'église, mais il était en même temps le *patron du voïvode Nicolae-Alexandru*. Saint Nicolas a été introduit dans le programme iconographique de l'église, en dehors de la *Déisis*, dans la conque centrale du sanctuaire (fig. 8), sur la paroi Ouest du naos et dans le Cycle de sa Vie au narthex (peut-être aussi sur le côté Nord du *templon* originel), donc dans des endroits nombreux, ce qui rendait sa représentation dans la *Déisis* strictement nécessaire *seulement au cas où le voïvode décédé avait besoin de l'intercession de son patron et protecteur personnel*. L'absence de l'épouse du voïvode dans la *Déisis* plaide aussi en faveur de l'identification du petit personnage agenouillé au pied du trône de Christ avec le voïvode Nicolae-Alexandru — ainsi que l'ont proposé d'autres chercheurs avant nous et, dernièrement, M. A. Musicescu ³³. La seconde épouse de Nicolae-Alexandru, contemporaine à l'édification de l'église Saint-Nicolae, était une princesse de confession catholique : Clara. À une époque où l'effort envers l'indépendance politique du pays s'est traduit aussi par une option confessionnelle différente, et compte tenu des actions entreprises par Nicolae-Alexandru en vue de l'intégration officielle de la Valachie dans la sphère d'action de la Patriarchie œcuménique de Constantinople, la représentation dans l'église de la résidence d'Argeș d'une épouse catholique qui s'était distinguée par ses efforts de prosélytisme tant loués par le pape ³⁴ aurait constitué une dérogation aux principes de politique confessionnelle



Fig. 7. — Saint-Nicolae-Domnesc, narthex, mur l'est :
la *Déisis* avec le portrait posthume d'un voïvode.

promus par les voïvodes roumains. De plus, il est probable que la princesse Clara fut, elle-même, contraire à sa représentation dans une église orthodoxe, donc schismatique suivant son point de vue. L'exemple offert, plus tard, par le tableau votif de Cozia, où Mircea cel Bătrîn (l'Ancien) est figuré en compagnie de son fils Mihail, mais sans l'épouse catholique, mère de celui-ci, vient confirmer la situation du narthex de Saint-Nicolae d'Argeș.

L'absence de l'épouse dans la *Déisis* de Saint-Nicolae fait ressortir aussi l'impossibilité d'identifier le voïvode représenté avec Vladislav I^{er} (1364±1374), fils aîné et successeur de Nicolae-Alexandru. L'épouse de Vladislav, la princesse Anna, apparaît *en qualité*

de donatrice, à côté de Vladislav, sur le cadre en argent de l'icône de Saint-Athanase de la Lavra du Mont Athos³⁵, fait qui certifie sa confession orthodoxe. Dans une *Déisis* à caractère funéraire, comme celle de l'église d'Argeș, la princesse Anna aurait pu figurer même si elle était décédée au moment où, *hypothétiquement*, son mari aurait construit (ou décoré) l'église.

Il nous reste à préciser pourquoi Nicolae-Alexandru, s'il est le fondateur de l'édifice³⁶, n'est pas figuré en offrant la maquette de l'église, ainsi qu'il était de coutume pour les fondateurs. Cette dérogation s'explique par le fait que la représentation peinte n'est pas le résultat de sa donation, mais de celle d'un successeur qui s'est considéré, lui-même,

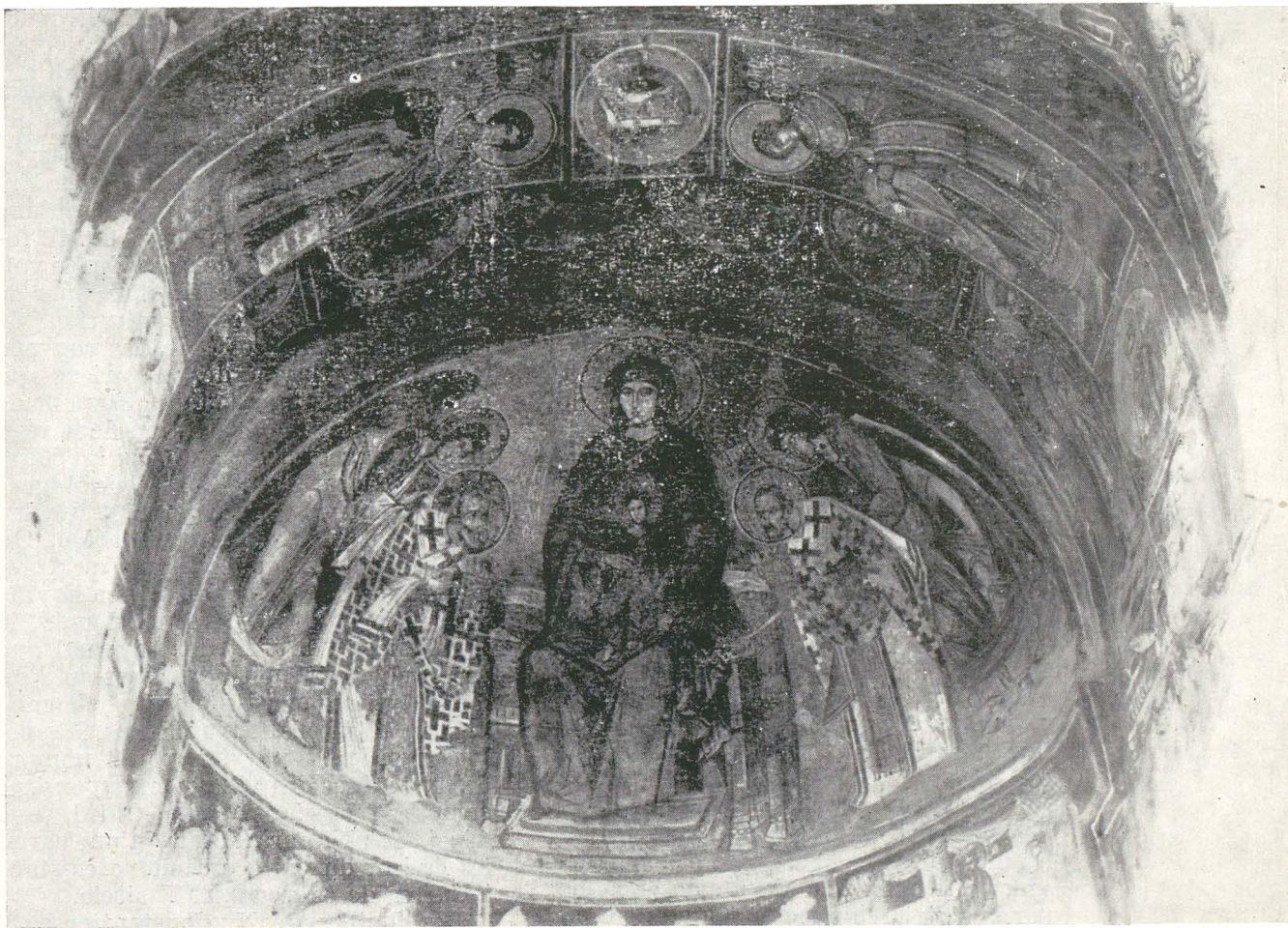


Fig. 8. — Saint Nicolae-Domnesc la conque du sanctuaire.

comme étant le voïvode qui a vraiment achevé l'œuvre (l'église) par la réalisation du décor à fresque.

En effet, dans le naos, sur le mur Ouest (côté Nord) l'image votive présente un voïvode avec son épouse, les deux soutenant la maquette de l'église et recevant la bénédiction du Pantocrator, en buste, figuré en segment de lumière dans la partie supérieure du tableau. Ce voïvode et sa femme sont les donateurs de la peinture et nous allons revenir à eux plus tard (fig. 4).

Mais l'absence de la maquette dans la représentation de Nicolae-Alexandru s'explique aussi par le fait que son effigie est intégrée à une *Déisis* « funéraire », le caractère de l'image n'étant pas ici votif, d'offrande, mais de prière pour la rémission des péchés lors du Jugement Dernier. Un genou plié, les mains élevées en signe d'invocation, la petite silhouette du voïvode Nicolae-Alexandru se découpe sur le bas du

trône du « Souverain Juge », tandis que les plis du vêtement de la Vierge lui touchent, de façon suggestive, les épaules. Le voïvode occupe l'angle inférieur à la droite du Christ, car c'est à sa droite que doivent se trouver les « justes » (fig. 7).

Pourtant, si Nicolae-Alexandru a été le fondateur de l'église dont la construction a été achevée durant sa vie, pourquoi alors son tombeau ne se trouve pas dans cette église mais bien à Câmpulung, au monastère de « Negru Vodă » ? Selon nous, il s'agit d'un motif d'ordre affectif : le désir d'être enterré près de son père Basarab, auquel s'ajoute la circonstance que vers 1364 Nicolae-Alexandru résidait, lui aussi, à Câmpulung et il a été enterré là où il est mort. Il nous semble de toute vraisemblance qu'à l'exemple de Basarab I^{er} qui avait associé au règne son fils Nicolae, celui-ci, à son tour, associa au règne son fils aîné Vladislav. Compte tenu des données

plus sûres dont nous disposons concernant l'association ultérieure de Mircea cel Bătrîn avec son fils Mihail³⁷, en l'occurrence les *résidences différentes* du « grand voïvode » et du voïvode associé après avoir atteint sa majorité (Curtea de Argeș et Tirgoviste, vers 1417), nous pouvons supposer que ce fait perpétuait une coutume plus ancienne, quand le « grand voïvode » résidait à Câmpulung et le fils associé avait sa résidence à Curtea de Argeș. Car, au sein d'un jeune État, en pleine consolidation de son indépendance, le rôle du voïvode associé était aussi celui de surveiller de près une région du territoire qui posait des problèmes particuliers d'administration ou de défense.

I. c) LA DESTINATION DU MONUMENT

En ce qui concerne la destination du monument, les opinions sont divergentes. Certains historiens affirment que l'église de Saint-Nicolae-Domnesc a cumulé les fonctions de « chapelle de la résidence princière » et d'église métropolitaine de la Valachie³⁸, la reconnaissance officielle de la diocèse de Valachie par la Patriarchie œcuménique de Constantinople ayant eu lieu en 1359. D'autres chercheurs estiment que l'église de Saint-Nicolae a été en exclusivité le sanctuaire du « palais » voïvodale de Curtea de Argeș³⁹.

Nous avons vu — selon nos considérations relatives au sgraffite de 1351/52 — que la construction de l'église était complètement terminée à cette date. En admettant même que les pourparlers concernant la reconnaissance officielle de la Métropole de Valachie ont commencé — ainsi qu'il ressort des actes de correspondance avec la Patriarchie œcuménique⁴⁰ — bien avant 1359 — il nous semble que la durée des négociations a été déterminée aussi par la condition d'ériger, au préalable, une église et une résidence pour le Métropolitain grec, complètement séparées de la cour princière proprement dite, ainsi qu'il était non seulement normal, mais même obligatoire pour le suprême « hiérarque » de la future Métropole. Mais ce qu'on néglige toujours d'envisager lorsqu'on

attribue la fonction d'église métropolitaine à Saint-Nicolae-Domnesc c'est *l'absence d'une enceinte monastique* autour de ce monument. Jamais, au cours des fouilles anciennes et récentes, on n'a découvert les restes de cellules monastiques du XIV^e siècle dans le périmètre de l'enceinte. On a supposé qu'une maison pour l'usage personnel du Métropolitain, au sein même de la résidence voïvodale, devait être suffisante pour le fonctionnement d'une institution de l'importance de celle de la nouvelle Métropole. Il y a des historiens qui pensent que la fonction de « chapelle de palais », après la dévastation de la résidence d'Argeș en 1330, a échu à l'église de Sân-Nicoară⁴¹ de Curtea de Argeș ; par conséquent l'église de Saint-Nicolae a dû avoir une autre destination. On oublie pourtant la circonstance qu'Argeș n'était pas un village, mais bien la ville résidentielle des voïvodes depuis le XIII^e siècle ; il était donc normal que cette ville eut non seulement une ou deux églises mais plusieurs, chacune avec sa catégorie de paroissiens. Rappelons, en passant, le grand nombre d'églises dans des villes contemporaines comme Castoria, Verria, Ohrid, etc. Ainsi, Sân-Nicoară n'était qu'une parmi les églises du culte orthodoxe existant à Curtea de Argeș au XIV^e siècle.

Les fouilles de N. Constantinescu⁴² ont apporté des témoignages attestant la réfection des édifices de la cour voïvodale, située à proximité de l'église Saint-Nicolae, *dès 1340, sur le même emplacement*, ce qui renforce notre opinion que Sân-Nicoară ne fut pas l'église appartenant à un « nouveau » complexe de bâtiments résidentiels construits immédiatement après 1330 autour de Sân-Nicoară. Évidemment, après les destructions de 1330, l'église de Sân-Nicoară — déjà existante — a pu être *temporairement* affectée aux besoins exclusifs de la cour.

D'autre part, la présence de nombreux tombeaux de voïvodes et de leurs proches parents dans le naos de l'église de Saint-Nicolae⁴³ montre clairement que ce sanctuaire a été la nécropole de la famille voïvodale valaque. Cet aspect ne coïncide nullement avec la fonction d'église métropolitaine qu'on lui assigne, d'autant plus qu'on n'a trouvé dedans aucun tombeau de *prélat*. Il y a des témoignages fréquents qui prouvent que

s Patriarches ou les Métropolitains étaient enterrés dans les églises patriarchales ou métropolitaines⁴⁴. Si l'on ajoute à ces détails l'observation que l'église de Saint-Nicolae *est dépourvue d'un « synthronon » ou même d'un simple trône* dans l'axe de la grande abside, éléments nécessaires dans le sanctuaire où devait officier le suprême prélat de la hiérarchie ecclésiastique valaque, alors on se rend compte qu'il y a trop d'indices *contraires* à la supposition que Saint-Nicolae fût l'église métropolitaine.

Nous nous rallions ainsi à l'opinion déjà soutenue surtout par V. Drăghiceanu, C. C. Giurescu, Gr. Ionescu et N. Constantinescu⁴⁵, selon laquelle la Métropole d'Argeș a eu, dès sa fondation en 1359, sa propre église, au sein d'une enceinte monastique, située là où la tradition lui a conservé la mémoire, c'est-à-dire sur le lieu où au XVI^e siècle (1517) le voïvode Neagoe Basarab « démolit l'ancienne Métropole »⁴⁶ pour bâtir le Monastère d'Argeș, justement parce que son prédécesseur, Radu cel Mare (1495–1508), cédant aux instances de Niphon (ancien Patriarche œcuménique), avait commencé la construction d'une nouvelle église métropolitaine à Tirgoviște, devenue capitale de la Valachie. Si, selon une autre hypothèse, le voïvode Vlad Dracul (vers 1439) serait celui qui aurait changé l'emplacement de la Métropole (de l'église Saint-Nicolae à une nouvelle église fondée par lui-même sur le lieu du futur Monastère de Neagoe⁴⁷), alors il l'aurait déplacée à Tirgoviște — qui était déjà de son temps capitale de la Valachie — et non pas à proximité de la ville de Curtea de Argeș, passée alors au second plan. D'ailleurs, récemment, Gr. Ionescu⁴⁸ a examiné à nouveau les arguments pour lesquels on doit considérer l'église de Saint-Nicolae-Domnesc comme appartenant en propre à la résidence des voïvodes, tandis que l'église métropolitaine se trouvait, dès sa fondation (vers 1359), dans un lieu différent, mais toujours à Curtea de Argeș.

Pour appuyer la thèse susmentionnée : Saint-Nicolae = église métropolitaine, on a eu recours à l'argument que l'église métropolitaine de Tirgoviște (± 1505–1508 ; 1513–1517) a repris — avec de légères variations — le type planimé-

trique et structural de Saint-Nicolae : croix grecque inscrite, complexe ; par conséquent, à cause de sa fonction, ce monument aurait été sa source d'inspiration.

L'argument ne tient pas compte du fait que, au moment de l'édification de la première église métropolitaine (± 1359) le triconque monastique de type évolué n'était pas encore adopté chez nous (il a été introduit par le moine Nicodim vers 1372), et ainsi, à défaut d'un autre modèle, il est certain que l'église métropolitaine a dû être bâtie selon les caractéristiques du type « croix grecque inscrite, complexe » courant dans le monde byzantin. Les différences de structure qu'on trouve à l'église métropolitaine de Tirgoviște (phase Radu cel Mare) par rapport à Saint-Nicolae sont, selon nous, l'indice que son « archétype » de Curtea de Argeș était, en élévation, assez différent de l'église Saint-Nicolae-Domnesc⁴⁹.

Enfin, sinon décisive, du moins assez significative est l'appellation de l'église Saint-Nicolae : *Domnească* — c'est-à-dire [église] *Princière*. Est-il possible qu'une ancienne église métropolitaine, même si elle a gardé cette fonction seulement durant une courte période, ait pu perdre, dans la tradition locale, son identité au point d'être dénommée autrement que la « Métropolitaine » ? Par contre, l'existence de la résidence voïvodale à Curtea de Argeș depuis le XIII^e siècle, et ses réfections au XIV^e et au XVI^e siècles, attestent que le monument dédié à saint Nicolas se trouvait auprès des bâtiments résidentiels, que c'était l'église du voïvode ou prince du pays, qu'elle a été érigée sur l'emplacement d'une église plus petite, ayant la même fonction, datée au XIII^e siècle⁵⁰. L'appellation « Domnească » exprime donc une réalité historique.

En récapitulant nos opinions concernant l'édifice, elles peuvent être formulées ainsi :

— l'église était construite *au plus tard* en 1352 ;

— sa forme originelle était celle présentée par la maquette du tableau votif : avec un étage et deux hautes tours-clocher au-dessus du narthex ;

— son fondateur a été Nicolae-Alexandru, dans sa qualité de voïvode associé, avec résidence personnelle à Curtea de Argeș ;

— la fonction de l'église a été, *ab initio* et par la suite, celle de « chapelle du palais » et de nécropole voïvodale ;

— l'église métropolitaine de Curtea de Argeș a été, depuis sa fondation (1359), un monument indépendant de la résidence voïvodale, son emplacement étant sur le terrain du futur Monastère d'Argeș de Neagoe Basarab (1517) ; son plan et sa structure devraient être semblables à ceux de l'église métropolitaine de Tîrgoviște érigée par Radu cel Mare vers 1505—1508.

I. d) LE DONATEUR ET LA DATE DE LA DÉCORATION À FRESQUE

Essayons maintenant de dégager, parmi les hypothèses formulées par les auteurs qui nous ont précédé, l'opinion la plus vraisemblable concernant la date de la décoration iconographique de l'église Saint-Nicolae-Domnesc. Dès l'abord, il nous faut préciser que selon des données sûres mais plus récentes (XVI^e siècle)⁵¹, une église pouvait rester sans décor iconographique durant des années, parfois même quelques décennies, cette absence de décor n'étant pas de nature à affecter le fonctionnement normal du sanctuaire. L'église était consacrée après le finissage de la maçonnerie, ce qui était suffisant pour le déroulement de l'office divin. Ce n'est pas la décoration peinte qui sacralise un monument : elle est seulement un supplément de beauté et contribue, évidemment, à l'illustration du dogme, mais la liturgie ne dépend pas de son existence ; c'est l'inverse qui est valable. L'édifice de culte, avec ses éléments et divisions, exprime, à travers l'architecture, une symbolique et une fonction qui lui assurent une entière autonomie. Par conséquent, Saint-Nicolae-Domnesc a pu servir comme lieu de culte longtemps avant d'être décoré à fresque. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'avait pas à l'intérieur une couche de plâtre, égayée ça et là — sur les moulures horizontales des murs — par des motifs décoratifs. En effet, ainsi que l'ont observé V. Drăghiceanu⁵² et N. Constantinescu⁵³, sur la moulure au-dessus du tableau votif du naos, la couche de peinture qui garde les frag-

ments d'une inscription en vieux slave se référant aux donateurs représentés, rédigée donc au même moment où l'on a peint les donateurs de la fresque, est superposée à un motif décoratif antérieur. Cette coutume de décorer sommairement les murs intérieurs d'une église de quelques motifs ornementaux simples a été pratiquée souvent au moyen âge, car la décoration iconographique à fresque était très coûteuse et les équipes de peintres devaient être apportées souvent d'assez loin, ce qui faisait accroître le prix de l'œuvre. Nous ne disposons pas de données sur les prix des décorations à fresque même pour des époques plus récentes, mais nous pensons qu'il n'est pas hasardeux de croire que les frais pour réaliser le décor iconographique d'une église équivalaient, à peu près, aux frais de sa construction. C'est pourquoi le donateur de la décoration à fresque est bien souvent un autre que celui de la construction et, pour les mêmes raisons, le donateur de la fresque se considérait tout aussi important que le fondateur du monument.

Qui a donc décoré l'église de Curtea de Argeș : le voïvode Vladislav I^{er} ou son frère Radu I^{er} ? Car c'est entre ces deux voïvodes que se divisent la majorité des opinions sur l'attribution⁵⁴. On ne peut pas les considérer comme étant tous les deux donateurs en même temps ou l'un continuant l'autre, puisque nous avons vu que le voïvode représenté dans la *Déisis* funéraire devait avoir une épouse catholique et nous savons pertinemment que Vladislav avait une épouse orthodoxe ; d'autre part, si Vladislav aurait commencé la décoration et Radu aurait secondé ou bien continué l'œuvre de son frère, ils devraient être figurés tous les deux, ensemble ou séparément, *comme donateurs*, offrant la maquette de l'église. Mais le tableau votif nous présente un seul voïvode avec son épouse (fig. 4).

Les noms de ces personnages sont aujourd'hui complètement effacés ; pourtant, lors de la restauration de la fresque (1914—1916) il semble⁵⁵ qu'on ait pu déchiffrer encore les noms de Radu et Anna. La preuve que celui qui a peint le tableau votif, au XIX^e siècle, n'a pas inventé ces noms nous est fournie par le fait que vers 1536 —

1538, moins de deux siècles après l'exécution de la fresque de l'église de Saint-Nicolae, à une époque où nous n'avons pas de raisons de supposer que les inscriptions étaient détériorées, les personnages du panneau votif ont été copiés et représentés dans le narthex de l'église du Monastère d'Argeș⁵⁶, avec les mêmes détails vestimentaires, sans maquette (il va de soi) et avec les mêmes noms : Radu et Anna⁵⁷. Les complications ont commencé avec le nom de l'épouse. Si, près de Radu, il y avait eu une princesse portant un autre nom que celui d'Anna, personne n'aurait douté qu'à l'église de Saint-Nicolae — et du même coup au Monastère d'Argeș — il s'agissait des portraits de Radu I^{er} et de sa femme. Par contre, on savait avec certitude que le nom de l'épouse de Vladislav était celui d'Anna⁵⁸. En ce qui concerne l'épouse de Radu, la mère de Mircea cel Bătrîn, elle nous est connue, à travers les documents, par le nom de Kalinikia. Ainsi que l'observait, avec raison, V. Drăghiceanu⁵⁹, Kalinikia est un nom monastique. Les documents qui la nomment ainsi⁶⁰ datent d'une époque postérieure à la décoration de l'église Saint-Nicolae, quand elle était veuve depuis longtemps, et on sait que, suivant la tradition du mode de vie médiéval byzantin, la veuve, si elle n'était plus jeune, devait se retirer de la vie séculière. On ne respectait pas toujours la règle selon laquelle le nouveau nom monastique devait commencer par la même lettre que le nom de baptême. D'autre part, Anna n'est pas un nom peu usité : il est même très fréquent. Pourquoi ne pourrait-on admettre que le hasard a voulu que les épouses des deux frères, Radu et Vladislav, ont eu le même nom ? Ce ne serait ni le premier ni le dernier cas rencontré.

Plus difficile à résoudre est le problème posé par l'inscription en slavon qui se trouve au-dessus du panneau votif et qui a eu un poids considérable pour l'hypothèse de l'identification du voïvode représenté avec Vladislav I^{er}. Très fragmentaire déjà au moment de sa première lecture et publication, l'inscription mentionne (nous l'avons vérifiée sur place) deux fois la ville de Vidin, la seconde fois dans le syntagme : « et tout le territoire [dépen-

dant] de Vidin ». Voilà le texte existant copié par nous-même :

- 1)... КРИ ... БА И САМОДРЪЖА
- 2)... АГРОВА ... XII БАПЪЮ ЖЕ І ВЪСЕН ОБЛАСТИ
ВАНСКОИ
- 3)... ВЪ Х ... ГД БЛАГОВЪРИИ И ГЪЖА ЗЕМЛИ
КАГРОВА ХЪИИ : І ВЪ

Bien que les noms du voïvode et de son épouse se soient effacés, on a déduit qu'il ne pouvait s'agir que de Vladislav I^{er}, parce que celui-ci — on le sait avec certitude — avait été maître de Vidin durant les mois de février — août 1369⁶¹. Et pourtant... ! Tout d'abord un argument de bon sens. Pendant la tension et les importants problèmes de défense contre l'État hongrois et le « tsarat » de Tîrnovo posés par les quelques mois de possession du territoire situé au Sud-Ouest de la Valachie, peut-on croire que Vladislav aurait eu le temps et le souci de décorer *juste à ce moment* l'église de Saint-Nicolae de Curtea de Argeș ? Mais, en laissant de côté une logique spécieuse, essayons d'examiner plutôt ce que nous savons sur Radu I^{er}. En premier lieu nous savons qu'il a été associé au pouvoir par son frère Vladislav, celui-ci n'ayant pas de descendants en ligne directe.

Suivant les recherches du numismate O. Iliescu⁶², il y a des émissions monétaires, à partir de 1372, sur lesquelles Vladislav, avec le titre de voïvode, est inscrit sur l'avvers tandis que Radu est inscrit sur le revers, *avec ou sans le titre de voïvode*. Mais il y a aussi une série monétaire contemporaine qui porte sur l'avvers le nom de Radu avec le titre de voïvode et sur le revers le nom de Vladislav *sans titre*. Le numismate C. Moisil⁶³ supposait que dans cette émission il devait s'agir d'un hypothétique fils de Radu I^{er}, du nom de Vladislav. O. Iliescu⁶⁴ vient de démontrer qu'il ne peut pas être question d'un fils de Radu, car il observe que les monnaies *portant deux noms de voïvodes* apparaissent seulement lors de l'association *entre frères* et non pas au cours des règnes où l'associé est un fils. L'exemple suivant est celui des voïvodes demi-frères Dan I^{er} et Mircea cel Bătrîn pendant 1383 — 1386, les émissions monétaires montrant de nouveau la position interchangeable des noms sur l'avvers et le revers. Si l'association père-fils

tenait d'une hiérarchie naturelle et ne posait pas le problème de la préséance, qui revenait évidemment au père, l'association entre frères créait une situation différente qui laisse entrevoir — ainsi que l'a remarqué O. Iliescu — une certaine rivalité. En effet, bien que le frère aîné détenait le titre de « grand voïvode » et représentait sans équivoque dans les relations avec les voisins le chef de l'État, à l'intérieur il existait une délégation du pouvoir et, probablement, un partage de l'administration territoriale. Ce que nous voulons souligner, et ce qu'attestent les émissions monétaires du temps de Vladislav, est surtout le fait de la relative égalité entre les deux frères à partir du moment de l'association qui semble se situer vers 1372, sinon plus tôt.

Em. Virtosu⁶⁵ remarquait un détail significatif et apportait des arguments favorables à l'hypothèse que la création de la *seconde Métropole* de Valachie, en 1370 — à si bref délai depuis la fondation de la première Métropole, en 1359, ayant son siège à Curtea de Argeș — reflète un état de choses qui ne saurait trouver une explication satisfaisante sans une division administrative du pays. Ce deuxième siège métropolitain se trouvait aux environs de Turnu Severin — ainsi qu'il ressort de la dénomination ultérieure de la Métropole de Rimnic : « a noului Severin » (« du nouveau Severin »), cette appellation reflétant le déplacement réel du siège métropolitain depuis Turnu Severin à Rimnic (département de Vilcea) à la suite de la perte de la région de Severin par les voïvodes valaques.

La création du diocèse métropolitain de Severin se place immédiatement après la conquête de Vidin (1369) par le voïvode Vladislav I^{er} et précède de très peu le moment des émissions monétaires qui attestent l'association au règne de Radu, frère du premier.

Les rivalités existantes d'un côté entre le royaume hongrois et « l'empire » de Tirnovo et, d'autre part, les intérêts politiques du voïvode roumain se concentraient, bien avant 1369⁶⁶, sur les régions de Severin et de Vidin et il était bien naturel que le territoire de la Valachie le plus proche du théâtre de discorde eût alors besoin d'une organisa-

tion beaucoup plus rigoureuse qu'auparavant.

En tenant compte de l'importance de cette partie du pays, surtout durant 1365—1369 et de l'implication — documentairement attestée — du voïvode Vladislav dans les événements (profondément analysés par Maria Holban — voir n. 60), on est en droit de supposer que Vladislav a été amené d'associer son frère pour être secondé effectivement dans l'œuvre de défense et d'organisation militaire de la Valachie. Selon nous, durant l'année 1369 Vladislav s'est trouvé constamment dans la région Sud-Ouest de la Valachie et à Vidin même, donc loin de sa résidence d'Argeș.

Revenons à l'inscription en slavon qui se trouve au-dessus du tableau votif. Les mots qui se sont conservés et peuvent être déchiffrés sans équivoque sont les suivants : « ... samodārja[vnii] ... [V]iagrovl[a]hii. Bdiiaiu je i [v]āsei oblasti Vdiskoi... vā H[rista] Boga blagoviarīi. I gospoja zemli Viagrovlahii, i vā... »

Que peut-on préciser à partir de ces mots ? Qu'il est question d'un voïvode « autocrator » (samodārjavnii, samodār-jetz), donc le « grand voïvode » de l'Ougrovlachie (nom transcrit dans la forme particulière, mais non exceptionnelle, de Viagrovlahia), maître « de Vidin et de tout le territoire dépendant de Vidin » ; qu'à sa suite est mentionnée son épouse « très chrétienne » (va Hrista Boga blagoviarīi), « la *domina* de la terre de l'Ougrovlachie ».

Bien qu'à l'époque où fut rédigée cette inscription les formules de chancellerie et de diplomatie de l'État valaque fussent en cours de fixation, un certain ordre des termes désignant les attributs et qualités du voïvode était déjà établi, ainsi qu'il ressort des inscriptions en grec qui désignent Vladislav et son épouse sur le revêtement en argent de l'icône de saint Athanase de la Lavra⁶⁷. Il est donc assez évident que, sur la première ligne de l'inscription murale, le titre de samodārjavnii (autocrator) était précédé par *Ioannes* et le nom du voïvode accompagné de la formule équivalente à « très chrétien », ensuite était mentionné le pays sur lequel il régnait en autocrator : la Valachie, et aussi le territoire qu'il tenait sous sa dépendance : celui de

Vidin. Sur la dernière ligne, « va Hrista Boga blogoviarăi » appartient, de toute vraisemblance, aux formules complétant le nom de la princesse, calquées sur celles du prince, comme sur l'icône de la Lavra athonite.

Il résulterait, à première vue, que l'inscription a été rédigée dans le laps de temps février-août 1369 et que le nom du voïvode « autocrator » devait être Vladislav. Mais alors, comment mettre d'accord l'inscription avec les arguments que nous avons apportés plus haut et qui attestent que les personnages du tableau votif sont Radu voïvode et son épouse Anna (identifications qui ont laissé de côté, de propos délibéré, les données offertes par l'*obituaire*⁶⁸ qui confirment cette hypothèse, puisque cet obituaire est une copie plus récente de l'original perdu) ? (cf. fig. 4, 4b).

Ainsi qu'il a été remarqué et souligné par Em. Lăzărescu⁶⁹, la dernière mention documentaire du voïvode Vladislav est du 6 juillet 1374 ; de ce document il ressort un changement d'orientation politique du voïvode roumain qui, jusqu'à ce jour, abstraction faite des relations variables avec le royaume hongrois, a eu *constamment* des conflits avec l'« empire » de Tirnovo et *avec les Ottomans*. À partir de cette date il semble pourtant avoir changé sa ligne politique et les rumeurs parvenues à Louis d'Anjou parlent d'une entente de Vladislav avec les Ottomans et de la présence du voïvode à Nicopolis. Nous adoptons l'opinion de Em. Lăzărescu⁷⁰ selon laquelle la mort de Vladislav se situe à bref délai après cette dernière mention documentaire. D'après les données connues à présent concernant l'activité de Radu I^{er} quand, à son tour, il devient « samodărjeț » (autocrator) et « grand voïvode », il résulte qu'il a continué cette dernière ligne politique de son frère. Dans une ancienne étude, G. I. Brătianu⁷¹ apportait des arguments substantiels en faveur de la réalité d'une bataille qui eut lieu en 1377 entre Radu I^{er} et Louis de Hongrie, bataille difficilement gagnée par ce dernier. La *Cronaca Carrarese* des frères Gatari — dont un ample fragment est publié en *Appendice* de l'étude citée⁷² — raconte à propos de cette lutte : « Fu adunque nele parte d'Ongaria una grandissima battaglia tra la santa maghiestà

del re Lodovigo e Radano prinzipo di Bulgaria infedelle... ». « Infedelle » dans ce contexte traduit l'infidélité de Radu envers son suzerain Louis d'Anjou ; mais il peut tout aussi bien être l'écho d'une alliance turco-valaque contractée par Radu en contrepois d'une éventuelle annexion du territoire de Vidin par le tsar de Tirnovo, Ivan Šišman, qui, de ce fait, serait devenu un adversaire beaucoup plus dangereux. Pour maintenir un équilibre de forces au Sud du Danube et, probablement, avec l'assentiment, sinon à l'appel direct du tsar de Vidin, Strašimir, qui préférerait certainement un protectorat valaque au lieu d'une conquête réalisée par son demi-frère (Šišman), Radu a dû occuper le territoire de Vidin. Cet événement rendrait légitime la formulation : *Radano prinzipo di Bulgaria*, car Vidin était la capitale de « la Bulgarie de Vidin », donc d'une partie de la Bulgarie. Pour cette hypothèse inclinait aussi G. I. Brătianu. L'essor du pouvoir ottoman dans la Péninsule Balkanique et, surtout, l'avantage que le tsar de Tirnovo savait se ménager de l'entente avec les Turcs, ont imposé la révision de la ligne politique valaque dans le sens d'une alliance temporaire avec les Ottomans assurant à Radu la possibilité de contrôler un territoire qui, peu d'années auparavant, s'était trouvé sous la tutelle de son frère Vladislav. De leur côté, les Ottomans préféraient la rivalité entre les États balkaniques et danubiens et l'équilibre incertain ainsi créé ; il va de soi qu'ils ne considéraient pas d'un œil favorable un possible accroissement du tsarat de Tirnovo, que, de toute façon, ils envisageaient de conquérir dans un proche avenir.

D'ailleurs, la présence en Valachie du Métropolitain de Vidin, depuis 1369 et jusqu'après 1372 quand il recevait officiellement le droit d'avoir une éparchie au sein de l'un des deux diocèses métropolitains de Valachie⁷³ où il pourrait rester tant qu'il vivra, est un fait qui se rattache aux circonstances assez spéciales de la domination valaque sur Vidin au temps de Vladislav.

Il est hors de doute qu'une quelconque expansion du pouvoir du voïvode roumain et, de plus, réalisée à travers une alliance avec les ennemis constants de Louis, représentait pour celui-ci un

crime de lèse-majesté ⁷⁴. En supposant que Vladislav, qui avait commencé les pourparlers avec les Ottomans, mourût en 1374 et que Radu I^{er} ait continué avec succès sa ligne politique, à tel point qu'il ait réussi à se faire connaître à l'étranger comme « prince de Bulgarie », on peut situer le deuxième protectorat valaque sur le territoire dépendant de Vidin dans l'intervalle $\pm 1375-1377$. En même temps, la reconquête de Vidin par le voïvode roumain coïncide avec l'attitude guerrière de Radu I^{er} dont témoignent ses effigies monétaires — les seules qui représentent un voïvode valaque habillé d'une armure — et, tout autant, avec les informations concernant l'importation d'un nombre appréciable d'armures vénitiennes ⁷⁵ par ce même prince. Par conséquent, l'inscription en slavon, au-dessus du tableau votif de l'église Saint-Nicolae-Domnesc, peut très bien se rapporter à Radu I^{er} et a pu être rédigée vers 1375—1376. Ceci ne diminue en rien les mérites de Vladislav, qui s'est remarqué par ses dons généreux envers le monastère de Kutlumus de l'Athos ⁷⁶, sollicités avec un zèle infatigable par l'igoumène Hariton, futur métropolite de la Valachie (1372). Les qualités de « Ktitor » et οἰκοδόμος du monastère de Kutlumus ainsi obtenues ont permis à Vladislav d'imposer son point de vue pour la défense des intérêts des moines roumains qui s'étaient établis dans ce lieu athonite et ne supportaient pas la sévère règle cénobitique, lui préférant le système idiorythmique. Toujours à Vladislav revient l'initiative de la création du second siège métropolitain de Valachie en 1370 et l'aide accordée au moine Nicodim pour son œuvre de fondateur du monastère de Vodița (1372) ⁷⁷. Autant de faits importants reliés au domaine ecclésiastique.

En échange, à Radu I^{er} (1374—1383) revient le mérite — c'est l'opinion de quelques prédécesseurs et notre propre point de vue — de la décoration à fresque du sanctuaire de Saint-Nicolae-Domnesc, vers 1375—1376, ainsi qu'il ressort des circonstances examinées plus haut.

Il est vraisemblable qu'entre l'établissement du protectorat de Radu sur le territoire situé au Sud du Danube et la campagne punitive de Louis d'Anjou

en 1377 il s'est écoulé un laps de temps d'au moins une année, ce qui a permis au voïvode roumain de se dédier à une œuvre qui suppose un état de paix relative. La difficulté majeure étant celle de faire venir une équipe de peintres qualifiés, car la décoration de l'église une fois commencée a pu être accomplie durant les quelques mois de la saison chaude.

L'unité stylistique de l'ensemble de fresques de Nicolae-Domnesc atteste l'œuvre d'un « atelier » au sein duquel l'individualité des peintres, même lorsqu'elle ne semble pas dériver d'une même source formative, est intégrée à un travail d'équipe. Ce travail a été mené à terme durant une seule campagne et non point par étapes situées à des années d'intervalle.

Plus haut, à la fin du paragraphe I b., nous avons précisé les raisons pour lesquelles Nicolae-Alexandru n'a pas été enterré dans le naos de Saint-Nicolae-Domnesc, en dépit du fait que l'église était consacrée et donc ouverte au culte. En échange, Vladislav, son fils, a été enterré au centre du naos, à côté de son épouse, ainsi que l'indiquent — de façon convaincante — les fragments, d'inscription sur pierre trouvés par V. Drăghiceanu ⁷⁸ : la réfection des bâtiments de la résidence voïvodale de Curtea de Argeș, à proximité de l'église, étant terminée au temps de Vladislav et, de surcroît, celui-ci n'ayant pas suivi l'exemple de son père et de son grand-père qui s'étaient retirés à Cîmpulung.

Radu I^{er}, mort vers 1383, a été enterré entre les deux piliers Sud du naos dans la tombe qui, seule à travers les siècles, est restée non profanée parmi les autres existantes à Saint-Nicolae-Domnesc. Lors de sa découverte par V. Drăghiceanu ⁷⁹ cette tombe a offert un matériel de la plus haute importance pour la connaissance du costume porté par les voïvodes roumains de la deuxième moitié du XIV^e siècle et pour la richesse des accessoires en or, argent et perles qui décoraient ce costume, autant de preuves d'un niveau de vie matérielle élevé à la cour de Valachie.

Ainsi que nous allons le voir par la suite, la qualité et l'ampleur de la décoration à fresque de Saint-Nicolae-Domnesc sont en accord parfait avec les nouveaux besoins de représentation des

voïvodes de la Valachie au moment historique et social qui voit couronnés de succès leurs efforts d'indépendance par rapport à la suzeraineté angevine et, du même coup, leur rôle politique accru parmi les chefs des États balkaniques.



II. LA PEINTURE MURALE

II. a) LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Depuis son exécution en 1375/76 et jusqu'à sa restauration commencée en 1914, la décoration intérieure du monument a subi des dégradations qui ont entraîné des réfections partielles situées à des époques différentes. Une intervention certaine a eu lieu dans l'intervalle 1747—1760, à la suite des visites canoniques entreprises par le Métropolite Néophite qui semble avoir déterminé deux des familles aisées de la région, les Balotești et les Bucșenești, à s'occuper du monument. L'élargissement des fenêtres et « l'embellissement » des embrasures ainsi agrandies avec des silhouettes de saints et des sujets symboliques, dans le style propre à la peinture du milieu du XVIII^e siècle, est le fruit des donations de ces familles⁸⁰. On a attribué les nouvelles peintures à Radu Zugravul à cause de son « *Cahier de modèles* » (esquisses) dans lequel se trouvent copiées quelques scènes originelles de l'église de Saint-Nicolae-Domnesc⁸¹.

L'argument sur lequel s'appuie cette attribution nous semble incertain, car il est évident que ce Radu a copié les scènes de Saint-Nicolae avant l'élargissement des fenêtres et qu'au même moment il a copié aussi des silhouettes appartenant à la décoration d'un autre monument de la même localité : l'église du Monastère d'Argeș érigée par Neagoe Basarab en 1517⁸². Il s'agirait donc d'une « documentation » que le jeune peintre ramassait en visitant deux des plus importantes églises de Curtea de Argeș desquelles il copiait ce qui lui semblait plus significatif et mieux con-

servé. Pourtant, le fait d'avoir reproduit dans le détail des scènes situées à une grande hauteur semble être un indice pour la présence — à ce moment-là — d'échafaudages à l'intérieur de l'église Saint-Nicolae. Ainsi, il nous semble plus probable que l'auteur des travaux de restauration, patronnés par les boyards Balotești et Bucșenești, fût le père de Radu, le zographe Mihail. De toute façon, le *terminus ante quem* de la première « restauration » est donnée par Teodora Voinescu⁸³, qui a établi la date du décès de l'un des donateurs en 1760. Le même auteur⁸⁴ observe que les peintures décorant la zone inférieure du pilier NE, scènes de la vie de sainte Philotée, sont l'œuvre d'un zographe Ilie qui travaillait vers 1800 et auquel on pourrait assigner aussi la décoration du *templon* actuel en maçonnerie.

La plus ample intervention, affectant les zones supérieures et inférieures du naos par l'application d'une nouvelle couche d'enduit-support pour la fresque, est due au peintre Pandelimon, en 1827⁸⁵. Celui-ci a respecté l'iconographie et la distribution des thèmes originaux là où il a trouvé les indices nécessaires, mais il a complété, selon son initiative, les portions très endommagées. D'autres repeints dans la zone inférieure du naos et sur les voûtes et murs du narthex ont eu lieu vers le milieu du XIX^e siècle. Enfin, les peintres restaurateurs qui ont travaillé à partir de 1914 — Noroceă et après lui I. Mihail — ont décapé les couches de fresque de 1827 et ultérieures, là où les scènes du XIV^e siècle subsistaient au-dessous, laissant sur place la décoration récente seulement sur les portions qui ne gardaient plus de traces de la couche initiale. Ces peintres ont restauré sur les fresques du XIV^e siècle mises au jour les fragments naguère martelés (pour assurer l'adhérence de la couche ultérieure), mais I. Mihail a outrepassé ses devoirs en complétant⁸⁶ le décor sur une superficie assez vaste : les quatre scènes du mur Sud du naos — le *Jugement des grands-prêtres*, le *Jugement de Pilate*⁸⁷, *Véronique essuyant la face du Christ*, le *Christ cloué à la croix* ; l'argument justificatif, mais non scientifique, étant le besoin d'une continuité visuelle.

Malgré tous ces avatars, ainsi que le remarquait récemment M. A. Musi-

cescu⁸⁸ l'ensemble iconographique de Saint-Nicolae-Domnesc contient encore un pourcentage élevé de scènes du XIV^e siècle, et même parmi celles refaites par Pandelimon il y en a qui correspondent au programme initial. Les lacunes ou les réfections ne sont pas de nature à altérer le sens de la distribution originelle ou des intentions de ceux qui ont conçu le programme.



L'explication du programme iconographique étant un moyen de pénétrer la *forma mentis* des donateurs de la fresque et de leurs contemporains, elle nous oblige à recourir à leurs termes de références et à la signification que les textes et les images avaient pour eux⁸⁹.

Une première observation qui s'impose est la rareté des thèmes à source apocryphe dans l'ensemble d'un programme décoratif si vaste. À l'exception de la *Dormition de la Vierge*, sur le mur Ouest du naos, et d'un très court *Cycle marial*, sur le mur Ouest du narthex, tous les autres thèmes décorant le sanctuaire, le naos et le narthex trouvent leurs sources soit dans les textes bibliques et évangéliques, soit dans les chapitres du dogme, soit dans les écrits concernant l'histoire de l'Église incorporés aux textes officiellement reconnus (Synaxaire, Vies des saints, Hymnes liturgiques, Homilies, etc.). Ce qui revient à dire que le programme iconographique de l'église de Saint-Nicolae-Domnesc est surtout redevable aux textes canoniques. Une telle rigueur à une époque qui voit fleurir le goût pour les détails de pittoresque narration des cycles apocryphes — depuis longtemps déjà acceptés dans la décoration byzantine — démontre que le programme de cette église a été conçu et surveillé par une autorité ecclésiastique capable de discerner le canonique de l'apocryphe, en laissant à ce dernier une place restreinte dans le décor et seulement à cause du rôle prestigieux que le dogme de l'Incarnation reconnaissait à la Vierge. Il faut remarquer que même pour le thème si important de la *Dormition de la Vierge* on a eu recours à un artifice, en faisant inscrire une hymne liturgique⁹⁰ — donc un texte canonique — au-dessous de l'image à sources apocryphes, hymne qui rappelle quelques

détails figurant dans la composition. De cette façon, un thème apocryphe devenait canonique par le truchement d'une « note en sous-sol » qui lui conférait un statut d'égalité avec les images directement inspirées par les textes canoniques de l'Église orientale. Et si pour la *Dormition de la Vierge*, qui depuis longtemps était devenue une image traditionnelle dans le programme byzantin, on a eu recours à une telle « justification », il est aisé de comprendre pourquoi les autres scènes du *Cycle marial* ont été reléguées au point le plus éloigné de l'autel, sur le mur Ouest du narthex, là où elles n'étaient dûment contemplées qu'au moment de quitter l'église. Les autres thèmes du *narthex* tirent leur source soit de l'Évangile (le *Jugement dernier*), soit de l'histoire des étapes de la définition du dogme et du rapport existant entre l'Empereur et l'Église (les *Conciles œcuméniques*), soit des *Vitae* des saints (Cycle de saint Nicolas), et se fondent donc sur des textes officiellement reconnus; mais, à l'exception de quelques éléments du *Jugement dernier*, qui sont inspirés par *Matthieu* (13 : 49–50 ; 24 : 30–31) et *Luc* (16 : 19–31), les autres thèmes n'ont pas de rapport avec l'Ancien et le Nouveau Testament. Par contre, le bēma et la prothèse abritent des thèmes symboliques qui sont inspirés par le dogme, la liturgie et la Bible, tandis que les images *narratives* du sanctuaire et du naos trouvent leur source exclusive dans les Évangiles (en exceptant la *Dormition*).

À cette rigueur il faut ajouter une intention visible de mettre en évidence certains épisodes évangéliques qui, au cours de l'année liturgique, bénéficient d'une attention spéciale — les *péricopes*. En effet, le nombre important de thèmes illustrant la Vie publique du Christ, ses Miracles et les Paraboles, et surtout leur distribution qui ne suit pas l'ordre chronologique — plus ou moins concordant des Évangiles — attirent surtout l'attention à Saint Nicolae-Domnesc. La mobilité des *péricopes* par rapport à l'année astronomique et aux Fêtes à date fixe explique — selon notre opinion — la répartition, à première vue desordonnée, des thèmes appartenant au *Cycle du « ministère »* de Jésus⁹¹. Ce qui était important, c'était de pou-



Fig. 9. — Saint-Nicolas-Domnesc, naos, pendentif Sud-Est de la coupole : saint Jean l'Évangéliste et Prochoros.

voir indiquer sur les murs du naos — au moment du sermon ayant pour sujet la péricope du jour -- la scène qui illustre le thème. Évidemment, on a opéré une sélection, car on ne pouvait pas illustrer tous les sujets possibles.

Passons maintenant en revue le programme iconographique de l'église ⁹².

La coupole sur tambour du naos respecte la succession habituelle : Pantocrator, séraphins, anges, prophètes ; quatre médaillons d'archanges séparent les évangélistes figurés dans les pendentifs (fig. 9).

Les grandes voûtes en berceau de la croix grecque et les tympans qu'elles

forment sur les murs Sud, Ouest et Nord du naos sont décorés du *Cycle des Fêtes* dans l'ordre suivant : *Nativité*, *Présentation au Temple*, *Baptême* (Sud) ; *Résurrection de Lazare*, *Transfiguration*, *Entrée à Jérusalem* (Ouest) ; *Anastasis*, *Thrène*, *Mise au tombeau*, *Deuxième parousie* (Nord) ; *Ascension* et *Pentecôte* (Est). À l'exception de la *Seconde parousie* (« Dimanche de tous les Saints »), qui ne figure pas habituellement dans le Cycle des Grandes Fêtes, et d'une légère altération chronologique qui place l'*Anastasis* avant le *Thrène* et la *Mise au tombeau*, le Cycle se développe dans sa suite normale. La *Seconde parousie* ⁹³ est pourtant

rationnelle dans l'économie du Cycle, car elle représente le correspondant idéologique de l'*Anastasis* qui lui fait face. Les deux thèmes sont des « apothéoses », scènes triomphales pour la Première et la Seconde parousie⁹⁴. D'autre part le *Dimanche de tous les Saints* est la première Fête commémorée après la *Pentecôte*. Toutefois, il faut préciser que l'*Anastasis* et la *Seconde parousie* sont dus au peintre Pandélimon (1827) et de ce fait leur répartition dans le programme initial reste sujette à caution. Une *Crucifixion* aurait pu occuper la place de l'*Anastasis*, tandis que ce thème se serait trouvé à la place de la *Seconde Parousie*.

Les images décorant la conque de la grande abside du sanctuaire, l'arc doubleau et la portion de voûte qui la précèdent, ainsi que le deuxième registre (de haut en bas) de la même abside sont consacrées au thème de l'Incarnation (fig. 8). La Vierge trônant avec l'Enfant, adorée par les Archanges, formule courante pour la conque, reçoit ici deux personnages de plus aux côtés du trône : saint Nicolas et saint Jean Chrisostome⁹⁵. L'adoration angélique est enrichie donc par l'adoration du patron de l'église, situé à la droite du trône, et par celle d'un renommé auteur d'homilies composées en l'honneur de la Vierge et, surtout, de la Liturgie la plus usitée dans le rituel. L'hymne *Axion*⁹⁶ de cette Liturgie est justement inscrit à la limite inférieure de la conque. Le « noyau » du dogme est soutenu à Argeș non seulement par un texte liturgique mais aussi par ses sources ancien-et-nouveau-testamentaires⁹⁷. Si les prophètes de la coupole sont les « hérauts » de l'événement, la réalisation de l'Incarnation est aussi le résultat d'une filiation. Il faut remarquer pourtant que l'illustration de la généalogie de Jésus se fait par la sélection de quelques personnages bibliques qui figurent dans la généalogie du premier chapitre de l'Évangile selon *Matthieu* (1:1–17) : Farès, Zara, Salomon, Rofoam, Joram, Jéhonias, Sadoc, etc.⁹⁸, qui sont représentés sur l'arc précédant la conque et sur l'arc doubleau, en pied ou en buste, et auxquels il faut ajouter sainte Anne du côté Nord (en buste) et la colombe du Saint Esprit en médaillon sur la clef de voûte du doubleau. Aux quatre

personnages en buste figurés sur les retombées de l'arc doubleau : les saints Prohirus, Nicanoras, Ermolaos et un anonyme, nous ne pouvons trouver — dans le contexte décrit — aucun sens satisfaisant⁹⁹.

Le symbolisme marial trouve dans la figuration du *Tabernacle du Témoignage* un développement complexe. On connaît ses implications depuis que le thème a été étudié par N. Beljaev¹⁰⁰. À Argeș le *Tabernacle* est placé dans le deuxième registre de l'abside centrale. Les représentations de la Vierge en buste sur la nappe recouvrant l'autel de « l'Ancienne Loi », sur le vase à manne, sur l'Arche sainte et sur l'un des candélabres du même autel¹⁰¹ sont autant d'accents typologiques de la préfiguration de l'Incarnation dans un thème inspiré par l'Ancien Testament. Autrement dit, la continuité entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi est assurée par la Vierge, instrument de l'Incarnation, par son assimilation à l'Arche sainte dans laquelle le Seigneur a trouvé son repos. En même temps l'Autel de l'Ancienne Loi est situé à l'église d'Argeș au-dessus de l'image de l'Autel de la Nouvelle Loi — *La Communion des apôtres* — de sorte que le parallélisme ou l'opposition non antagonique des deux traditions sont mis en évidence¹⁰². Pourtant, ainsi que le remarquait M. A. Musicescu¹⁰³, le choix du *Tabernacle* pour le programme de Saint-Nicolae d'Argeș a une signification plus complexe, car le thème s'enrichit ici par la présence des *chefs des douze tribus d'Israël* apportant des offrandes à l'Autel (*Nombres*, 7), élément iconographique qui semble destiné à attirer l'attention sur une manifestation à caractère aulique (fig. 10). Les analogies que N. Beljaev trouve, pour ce développement, dans le cérémonial impérial byzantin sont pertinentes, mais, en ce qui nous concerne, nous interprétons la présence des *Porteurs d'offrandes* comme un *accent voulu par le donateur de la décoration du monument* d'Argeș qui soulignait ainsi le rôle considérable des « chefs » laïcs lors de la réalisation d'un sanctuaire important. Et, si les textes des prophètes Isaïe et Jérémie, qui s'adressent aux *Porteurs d'offrandes*, ont été correcte-



Fig. 10. — Saint-Nicolae-Domnesc, hémicycle de la grande abside : Les porteurs d'offrandes au *Tabernacle du témoignage* (détail).

ment identifiés par Beljaev ¹⁰⁴, alors il est évident que le passage : « ...les nations viendront à toi des bouts de la terre... » (*Jérémie*, 16 : 19) est une référence transparente au peuple de la Valachie qui était depuis peu (1359) officiellement entré dans la sphère de la Patriarchie œcuménique et qui — *par l'entremise de ses voïvodes* — avait fait tous les efforts matériels pour se montrer digne d'avoir été reconnu parmi les peuples qui, depuis longtemps, se trouvaient sous la tutelle de la Grande Église ¹⁰⁵. Mais, il faut préciser que, selon notre point de vue, l'ample cortège des *Porteurs d'offrandes* vers le *Tabernacle de Moïse* ne suppose point l'interprétation de ces deux thèmes réunis comme une preuve en faveur de l'hypothèse qui considère l'église de Saint-Nicolae-Domnesc le sanctuaire de la Métropole de Valachie ¹⁰⁶. Au contraire, la prédominance numérique des personnages laïcs et la richesse de leurs dons prouve que ces chefs *couronnés* sont les protagonistes ; et si Moïse peut être interprété comme symbole du chef

laïc de l'État et Aaron comme symbole du chef de l'hierarchie ecclésiastique, les deux officient dans le sanctuaire *programmé et surveillé au cours de sa réalisation par Moïse*, celui-ci se trouvant à la droite de l'autel et non le grand-prêtre Aaron. Le *Tabernacle du Témoignage* n'est pas le symbole d'une église patriarcale ou métropolitaine, mais le *symbole d'une église en général* et, surtout, un symbole marial ¹⁰⁷, la preuve étant fournie par l'existence de ce thème à Gračanica, Lesnovo et Dečani, aucune de ces églises n'ayant eu fonction de sanctuaire métropolitain ou patriarcal. La présence du *Tabernacle* dans le décor de l'église de la Vierge du Patriarcat de Peć constitue justement un exception et, à cause de son emplacement, il est pratiquement caché sous la niche d'un *arcosolium*.

Retenons donc que le *Tabernacle du Témoignage* et les *Porteurs d'offrandes* ont été illustrés à Argeș dans le but de mettre en évidence plusieurs aspects : la typologie mariale, le symbole d'un temple de Dieu, la mise en parallèle



Fig. 11. — Saint-Nicolae-Domnesc, hémicycle de la grande abside : La communion des apôtres sous l'espèce du pain.

des deux « autels » (ancien et nouveau testamentaire); mais, surtout, par la combinaison des deux thèmes, le rôle éminent des auteurs moraux et effectifs de la réalisation de cette église appartenant à la résidence princière de Curtea de Argeș : les *voivodes de la Valachie*.

Le décor du bēma et de la prothèse présente des thèmes qui sont le symbole des moments les plus significatifs de la liturgie. *La Communion des apôtres* (fig. 11, 12) indique le point culminant et constitue le « type » de la communion des prêtres; le texte qui accompagne l'image est celui de *Matthieu* (26 : 27 — 28), mais la représentation acquiert un caractère atemporel et cosmique par la présence des anges diacres. La première partie de l'office qui a lieu dans l'espace de la prothèse, et qui insiste sur le sacrifice, a trouvé, dans l'art byzantin tardif, expression figurative

dans quelques thèmes particuliers. Ainsi, à Arges, au-dessous de la *Vierge Platytera* qui décore la conque de l'abside, on a illustré une scène qui semble être assez rare dans la peinture murale au cours des XIII^e et XIV^e siècles¹⁰⁸, mais qui constitue — dans une variante iconographique — le sujet des broderies liturgiques connues sous le nom d'« épitaphioi »¹⁰⁹. Il s'agit de la figuration du Christ mort, enveloppé du suaire, gisant sous un baldaquin — symbolisant le Saint-Sépulchre — et veillé par des anges portant des ripidia, des chandeliers et des encensoirs, donc en qualité d'officiants funéraires. L'accent porté sur la mort corporelle est destiné à souligner la double nature du Christ et doit être mis en relation avec la *Platytera* à l'Emmanuel, image de l'Incarnation qui se trouve au-dessus. En même temps, l'Emmanuel-Logos



Fig. 12. — Saint-Nicolae-Domnesc, hémicycle de la grande abside : La communion des apôtres sous l'espèce du vin.

de la conque trouve sa réplique dans le Christ mort et Rédempteur.

Le registre inférieur de la prothèse et du béma est réservé aux pères de l'Église portant des rotuli. Dans la prothèse trois diacres : Romanos, Étienne (fig. 13) et un anonyme précèdent les saints Pierre d'Alexandrie, le Pape Sylvestre, Jean l'Aumônier et deux anonymes dont le dernier, du côté Sud, représenté de face et tenant un livre, a été endommagé par l'une des réfections du *templon*. Dans l'hémicycle du béma il y avait à l'origine six pères de l'Église convergeant vers la représentation — probable — de l'Amnos situé dans l'axe de l'abside ; l'élargissement de la fenêtre au XVIII^e siècle a détruit ce thème ainsi que les deux silhouettes de Jean Chrysostome et Basile le Grand. Ceux qui restent au Sud sont un anonyme et saint Cyrille d'Alexandrie (por-

tant des inscriptions en slavon sur les rotuli, à l'encontre des autres Pères qui portent des inscriptions en grec), tandis qu'au Nord il y a saint Grégoire le Grand (fig. 14) et un anonyme. À l'Ouest se trouvent deux silhouettes frontales endommagées par la réfection du *templon* : du côté Nord saint Spyridon — identifié au moyen de son couvre-chef caractéristique —, du côté Sud un saint anonyme. Avant de passer aux cycles narratifs, il faut mentionner les quatre scènes situées au-dessus des arcs qui s'ouvrent sur les « collatéraux » : l'Annonciation (SE), la Filoxénie d'Abraham (SO), la Parabole du riche qui voulait agrandir ses greniers (NO) et Jésus avec la Samaritaine (NE). Bien que toutes ces scènes aient été refaites au XIX^e siècle, on peut supposer qu'elles représentent les thèmes originels, à l'exception de la Parabole (NO) car celle-ci est



Fig. 13. — Saint-Nicolas-Domnesc, prothèse : *Saints diacres*.

déjà représentée dans la décoration du XIV^e siècle, en bas, sur le mur Nord, et il n'y a pas de raison valable pour qu'elle fût doublement illustrée *ab initio*.

Les cycles narratifs inspirés, ainsi que nous l'avons précisé, seulement par les Évangiles canoniques et conservant quelquefois les inscriptions grecques désignant le titre du thème ou même un fragment de verset, sont distribués selon une certaine logique, même si

a première vue la répartition semble dépourvue d'ordre.

Puisque saint Jean Baptiste est le « Prodrome », celui qui précède, annonce et prépare la voie du Christ, il est naturel qu'un Cycle lui soit consacré. Les scènes qui le composent, très altérées et parfois repeintes, occupent les parois de la travée précédant la prothèse. Le premier épisode, difficilement identifié par nous, semble être l'Annonce à Zacharie, sur le mur Nord dans le



Fig. 14. — Saint-Nicolas-Donnès, hémicycle de la grande abside :
St. Grégoire le Théologien.

registre médian, son correspondant du côté Sud étant la *Visitation*. Entre ces thèmes, sur la voûte, il y a eu deux épisodes appartenant de toute vraisemblance au même Cycle, maintenant complètement détruits. Plus bas, sur le mur Nord, se succèdent vers l'Est trois scènes : *Jean faisant des remontrances à Hérode et mis en prison*, le *Banquet d'Hérode*; la *Décollation* et *La Mise au tombeau de Jean*. La der-

nière scène se trouve dans la prothèse même, et sûrement pas par hasard mais parce qu'il s'agit du « sacrifice » du Précurseur. Le cycle suivant utilise comme sources *Luc* et *Matthieu* et sa particularité réside dans le fait que les épisodes se réfèrent à l'événement de la Naissance de Jésus. Les scènes se trouvent dans le registre supérieur du mur Sud et continuent sur le côté Sud de la travée centrale Ouest dans l'ordre sui-

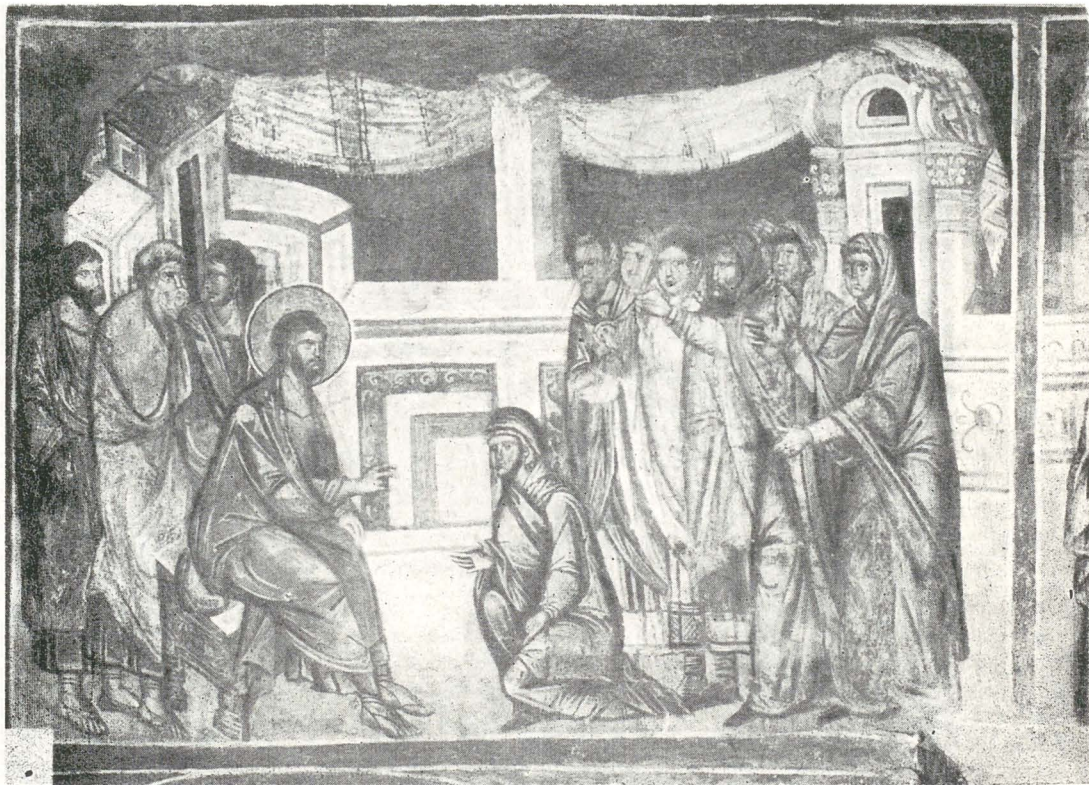


Fig. 15. — Saint-Nicolae - Domnesc, bema, côté Nord : Jésus dans la maison de Marthe et Marie.

vant : le Voyage de Nazareth vers Bethléem (*Luc*, 2 : 4–5) ; le Recensement de Quirinus (*Luc*, 2 : 1–2) ; Les Rois mages chez Hérode (*Matth.*, 2 : 1–7) ; Hérode s'informant auprès des scribes et des prêtres (*Matth.*, 2 : 3–5) ; le Massacre des innocents (*Matth.*, 2 : 16–18).

Un court Cycle de l'Enfance se poursuit en frise sur le mur Ouest : le Rêve de Joseph en Égypte, le Retour d'Égypte (*Matth.*, 2 : 19–23) et le Voyage de Nazareth à Jérusalem pour la fête des Pâques (*Luc*, 2 : 41–42).

La conclusion normale aurait été la scène de Jésus parmi les docteurs (*Luc*, 2 : 43–50), sur le côté Nord de la travée Ouest, mais nous trouvons là une réfection du XIX^e siècle : « la Guérison du démoniaque » (*Marc*, 5 : 1–16 ; *Luc*, 8 : 26–39) ; il est bien possible qu'à l'origine Jésus parmi les docteurs ait figuré dans le programme, car nous trouvons cette scène reproduite dans le Cahier d'esquisses de Radu Zugrăvescu avec certains détails qui se ressemblent à ceux des autres scènes copiées à Saint-Nicolae de Curtea de Argeș¹¹⁰.

La plus ample séquence christologique composée par le Cycle de la Vie publique (faits, miracles, paraboles),

de la Passion et des Apparitions du Christ, occupe les murs du sanctuaire et du naos, à l'exception du mur Ouest consacré à la Dormition et des surfaces réservées aux silhouettes de saints isolés. Nous avons montré plus haut pourquoi il est difficile de trouver une succession chronologique rigoureuse dans la première catégorie d'épisodes. Une certaine ordonnance a été quand même opérée dans le programme, car les scènes appartenant à la Passion sont groupées dans les travées SE et SO et sur le mur Sud, tandis que les Apparitions occupent le premier registre supérieur et la moitié Sud du suivant dans l'hémicycle de l'abside centrale. Pour le reste, nous allons essayer, en partant de la chronologie des Évangiles — qui n'est pas toujours concordante —, de suivre les étapes dans le seul but de systématiser. Ainsi, les actions de Jésus qui ne se rattachent ni au Cycle des Fêtes, ni aux Miracles et Paraboles ni à la Passion sont les suivants : la Tentation (?)¹¹¹ la Vocation de Matthieu, Jésus dans la Synagogue, la Bénédiction des enfants, Jésus dans la maison de Marthe et de Marie, la



Fig. 16. — Saint-Nicolas-Donnès, naos, travée centrale Ouest, mur Sud : *Les noces de Cana*.

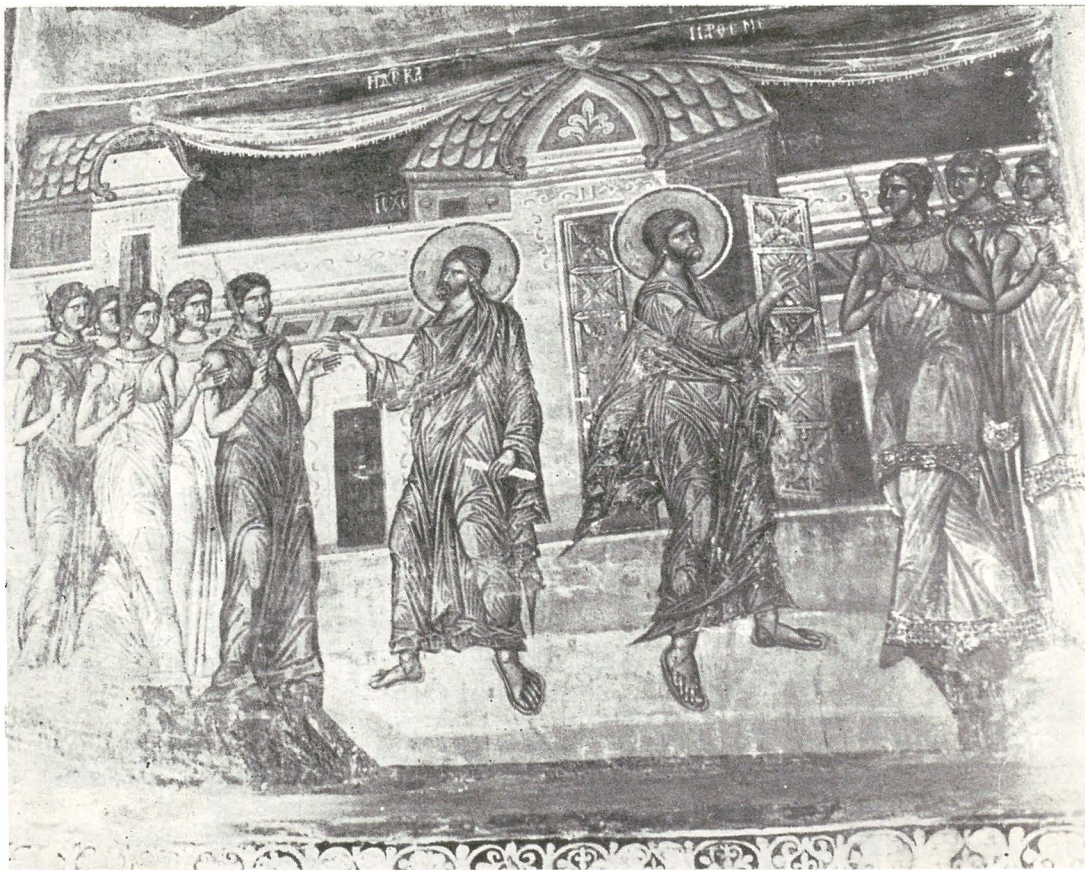


Fig. 17. — Saint-Nicolae-Domnesc, hémicycle de la grande abside : *La parabole des dix vierges*.

Femme adultère, l'Appel de Zachée (?), Jésus chassant les marchands du Temple.

Les Miracles représentés sont : les *Noces de Cana*, la *Guérison du paralytique de Capharnaüm*, la *Guérison du paralytique de Bethesda (?)*, la *Guérison du serviteur du centurion*, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn*, l'*Hémorrhôïse*, la *Multipliation des cinq pains et deux poissons*, la *Guérison de la belle-mère de Pierre*. Parmi les Paraboles — allégories plurivalentes de la doctrine — on a sélectionné les suivantes : les *Noces du fils du roi*, le *Bon Samaritain*, les *Dix Vierges*, la *parabole des Talents (?)*, le *Fils prodigue*; le *Publicain* et le *pharisien*, l'*Homme riche qui voulait agrandir ses greniers* (fig. 19).

En traçant un axe imaginaire Est-Ouest à travers l'église, on peut observer qu'à l'exception de la *Parabole des dix vierges* et des *Noces de Cana* qui se trouvent du côté Sud, les autres scènes appartenant au *Cycle du ministère* sont groupées dans la moitié Nord. Il est donc naturel de trouver dans la travée NE et dans la prothèse, là où se déve-

loppe le *Cycle de saint Jean Baptiste*, les premiers épisodes de la *Vie publique* du Christ : la *Tentation (?)*, *Jésus dans la Synagogue*, le *Paralytique de Capharnaüm*, le *Paralytique de Bethesda (?)*. Au même endroit figurent la *Résurrection du fils de la veuve* et trois paraboles : celle des *Talents (?)*, celle du *Publicain* et du *pharisien* et celle du *Fils prodigue*. Si le *Fils de la veuve de Naïn* est facile à interpréter comme symbole de résurrection, les paraboles mentionnées insistent sur la nécessité de fructifier les dons naturels, de pratiquer l'humilité d'âme et de revenir toujours, en dépit des errements, au sein de l'Église. *Jésus dans la Synagogue* (Luc, 4 :16—21) représente le moment décisif où le Christ assume publiquement les prophéties concernant le Messie.

Dans la travée centrale Ouest sont disposées vis-à-vis l'une de l'autre, à cause de leur composition semblable en tant que scènes de banquet, les *Noces de Cana* (fig. 16) et la parabole des *Noces du fils du roi* (Matth., 22 :1—14). Le sens de cette dernière est complexe,

Fig. 18. — Saint-Nicolae-Domnescnaos, travée Nord-Est : Parole du fils prodigue.



mais en dernière analyse c'est l'avertissement de ceux qui négligent de préparer leur âme et pensent que la simple participation au rituel est suffisante pour le salut. Le côté eschatologique est bien mis en évidence, car les « serveurs » du roi sont des anges qui jettent le coupable « dans les ténèbres du dehors ; là où il y aura des pleurs et des grincements de dents » (Matth., 22 : 13), tandis que le roi n'est autre que le Christ lui-même présidant le banquet.

La *Multipli-cation des pains et des poissons* (d'après Jean, 6 : 46—48), qui jouit d'une place privilégiée dans le registre supérieur du mur Nord, propose, au-delà de son sens littéral de miracle christologique, un symbole eucharistique et celui d'une « nourriture spirituelle » capable de « rassasier » en égale mesure les multitudes.

Parmi les *Guérisons*, une mention spéciale méritent l'*Hémorroïsse* (Matth., 9 : 20—22 ; Marc, 5 : 25—34 ; Luc, 8 : 43—48) et le *Serviteur du centurion* (Matth., 8 : 5—11 ; Luc, 7 : 1—10)¹¹². La première est une guérison « involontaire », accomplie à cause de l'espérance, de la conviction et du courage de la malade ; la seconde relève le manque de scepti-

cisme propre à ceux qui n'appartenaient pas au « peuple élu », plus enclins à admettre qu'il n'est pas besoin d'attouchements pour réaliser ce qui s'opère par la volonté et la foi. Les deux épisodes ne font qu'illustrer la formule « Crois et tu sera sauvé ! » et occupent des places en vue sur le mur Nord. *Jésus chassant les marchands du Temple*, situé au centre du mur Nord, attire l'attention sur l'unique acte de violence attribué au Christ (Matth., 21 : 12—13 ; Marc, 11 : 15—17 ; Luc, 19 : 45—46 ; Jean, 2 : 13—16). La scène a pour rôle de marquer l'interdiction d'utiliser l'église comme lieu de transactions mercantiles. Dans l'hémicycle du bema la parabole du *Bon Samaritain* constitue l'exemple de l'aide qu'il faut prodiguer à ses semblables, l'épisode de la *Femme adultère* incite au pardon du prochain, tandis que la parabole des *Vierges sages et des vierges folles* (fig. 17) prévient sur la nécessité de veiller continuellement sur son âme en vue du salut.

Les femmes et les enfants sont des catégories qui bénéficient d'un statut égal dans l'économie du salut¹¹³, ce qui ressort clairement des deux thèmes

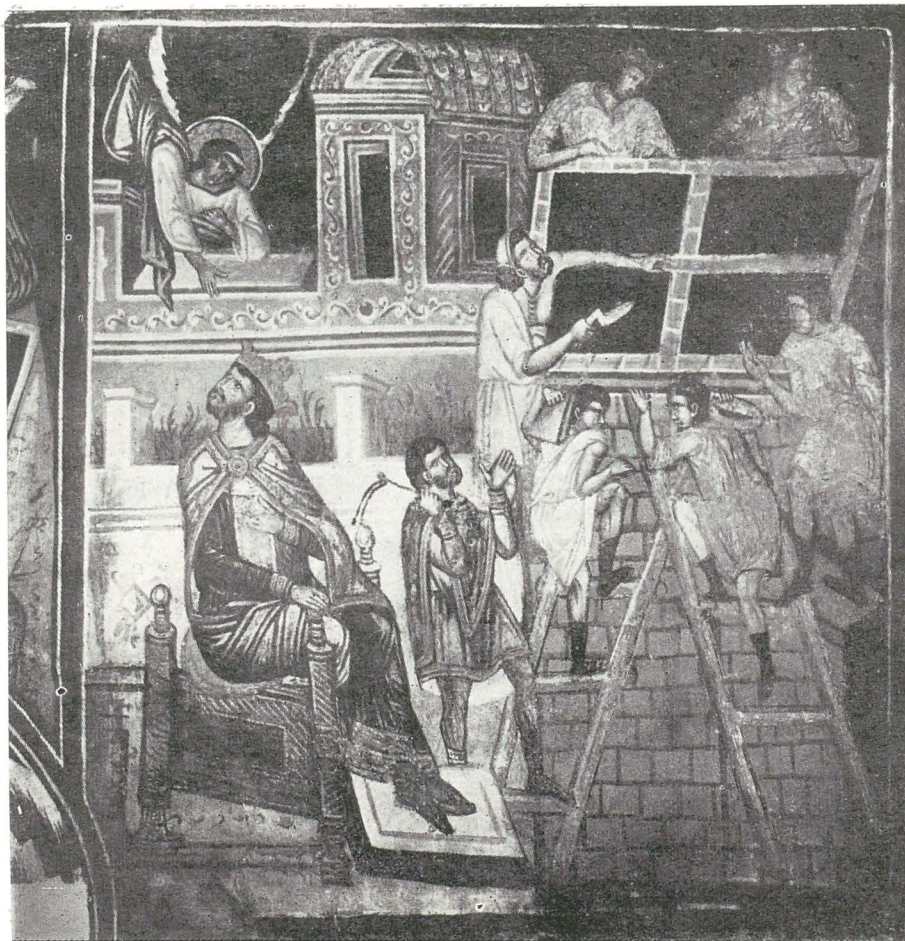


Fig. 19. — Saint-Nicolac-Domnesc, naos, mur Nord : *Parabole du riche qui voulait agrandir ses greniers.*

représentés en haut sur le côté Nord de la travée précédant le bēma : *Jésus bénissant les enfants* (*Matth.*, 19 : 13–15 ; *Marc.*, 10 : 13–16 ; *Luc.*, 18 : 15–17), et *Jésus dans la maison de Marthe et de Marie* (*Luc.*, 10 : 38–42) (fig. 15). Ce dernier épisode illustre en même temps la valeur qu'on accorde à la vie contemplative par rapport à la vie active, car Marie, qui se contente de regarder et d'écouter le Christ, « a choisi la bonne part, qui ne lui sera point ôtée ». Nous venons de rappeler les épisodes du *Cycle du ministère* qui figurent dans le programme de l'église d'Argeș, à l'exclusion des scènes dues aux réfections tardives et qui ne présentent pas le degré de certitude suffisant quant à leur existence initiale.

Dans le « collatéral » du Sud se trouvent réparties les scènes du *Cycle de la Passion* qui semble débiter par la

Cène (peut-être, à l'origine, au-dessus de celle-ci il y avait eu « *l'Onction de Béthanie* » — *Matth.*, 26 : 6–13–?). Le *Lavement des pieds*, relaté seulement par Jean (13 : 4–17), est suivi, au-dessous sur le mur qui bloque le passage vers le diaconicon, par le premier « acte » de la *Prière de Gélhsemani* (*Matth.*, 26 : 36–40) (fig. 20). La suite du récit se développe sur le mur Sud (fig. 21) dans deux scènes inspirées par le texte de *Matthieu* (26 : 43 et 26 : 45–47) ; le *Baiser de Judas* (*Matth.*, 26 : 48–52) clôt la séquence dans ce registre d'images (on peut supposer que les épisodes suivants étaient : *Jésus devant les grands prêtres* et *Jésus devant Pilate*, mais ces scènes, existantes aujourd'hui, sont l'œuvre intégrale du peintre restaurateur I. Mihail qui n'a rien trouvé sur le mur). Le registre suivant, en dessous, présente la *Dérision* et le



Fig. 20. — Saint-Nicolae-Domnesc, naos, travée Sud-Est : *Archange*; *Lavement des pieds*; *La prière dans le Jardin des Oliviers*.

Fig. 21. — Saint-Nicolae-Domnese, naos, mur Sud : *L'arrestation de Jésus.*



Chemin de croix (fig. 22). Ce dernier épisode illustre le texte de *Jean* (19 : 17), car Jésus porte lui-même la croix, tandis que les Synoptiques parlent de Simon de Cyrène comme porteur de la croix (deux autres scènes invraisemblables ont été ajoutées par I. Mihail : « Véronique essuyant la face du Christ » et « Jésus cloué sur la croix posée sur le sol »).

Le tympan de la travée SO présente le *Crucifiement* au-dessous duquel sont la *Montée sur la Croix* et la *Descente de croix*, les trois scènes étant repeintes au XIX^e siècle¹¹⁴. La *Pendaison de Judas* et le *Reniement de Pierre* — du côté Nord de la travée SO — bien que repeintes, présentent encore des traces de la peinture originelle.

Après la *Passion*, la narration se déplace à nouveau dans le « collatéral » Nord où, sur le mur Ouest il y a *Joseph d'Arimatee demandant à Pilate le corps de Jésus*. Sur le mur Nord on se rend

facilement compte que les scènes qu'on voit maintenant sur la partie Ouest et qui datent du XIX^e siècle (la *Tentation de Jésus*, la *Vocation des premiers apôtres*) n'ont aucun rapport avec la distribution initiale, car l'épisode originel de *La pierre roulée à l'entrée du sépulcre* (*Matth.*, 27 : 60) est précédé par un fragment de scène, reste du cortège conduit par Joseph d'Arimatee, qui laisse voir une partie de la dalle en marbre sur laquelle est déposé le corps de Jésus enveloppé des bandelettes du suaire¹¹⁵. Il est évident que, lors de la décoration initiale, on avait illustré le passage entier de *Matthieu* (27 : 59 — 60) qui relate comment Joseph prit le corps, l'enveloppa dans un linceul blanc et le mit dans le sépulcre qu'il avait fait tailler pour lui-même dans le roc. La source de l'image suivante, qui condense deux épisodes, est toujours *Matthieu* (27 : 62 — 66 ; 28 : 1 — 4) : *Les prêtres et les pharisiens demandant à Pilate de mettre des gardes au Sépulcre*,



Fig. 22. — Saint-Nicolas-Domnesc, naos, mur Sud : Le chemin de croix.

et Les deux Maries regardant l'Ange qui soulève la pierre du tombeau tandis que les gardes « devinrent comme morts ». Arrivée à ce point, la narration est interrompue par la *Parabole de l'homme riche qui voulait agrandir ses greniers* (Luc, 12:16–21) qui occupe la dernière portion de ce registre sur le mur Nord qui est à portée du regard pour celui qui se tient au centre du naos ; nous allons revenir sur la signification de cette Parabole et de son emplacement.

Le fil de la narration est repris par le Cycle des épisodes qui se situent après la Résurrection et qui décorent le registre supérieur de l'hémicycle du bēma et la moitié Sud du registre suivant ; il se déroule ainsi : *Myrrhophores* (d'après Matth., 28:5–7), *Jésus apparaît aux Maries* (Matth., 28:8–10), *Les deux Maries annonçant la nouvelle aux disciples* (Matth., 28:10), *Pierre et Jean devant le Sépulcre vide* (Jean, 20:3–7), *Jésus apparaît à Luc et Cléopas sur le chemin d'Emmaüs* (Luc, 24:13–28), *la Cène d'Emmaüs* (Luc, 24:30) ; *Les deux disciples annoncent la nouvelle* (Luc, 24:32–35), *Jésus apparaît à Thomas* (Jean, 20:26–29),

Jésus apparaît sur le rivage du lac de Tibériade (Jean, 21:9–13), *Pierre demande à Jésus ce qu'il arrivera à Jean* (Jean, 21:20–22), *Jésus confiant la mission aux apôtres* ou *Traditio Legis* (qui tire ses sources des quatre Évangiles : Matth., 28:18–20 ; Marc, 16:15–18 ; Luc, 24:44–49 ; Jean, 20:21–23). La répartition de ces thèmes dans la zone supérieure du bēma, là où ils pouvaient être contemplés facilement même du naos, a été certainement conçue de manière que les images de la Résurrection soient près des symboles de l'Incarnation et du Sacrifice ; les trois « moments » essentiels du dogme étaient ainsi réunis près de l'autel. Et, de même qu'un sceau apposé à la fin d'un document, le *tondo* avec l'Emmanuel entouré de la triple gloire de lumière, du tétramorphe, chérubins et trônes, qui synthétise plusieurs sens (gloire céleste du Logos, symbole d'Incarnation et vision apocalyptique dérivée des textes prophétiques), ainsi cette image placée sur la face Ouest du pilier SE dans le registre et à la suite de la *Traditio Legis* vient mettre un point final au récit évangélique.

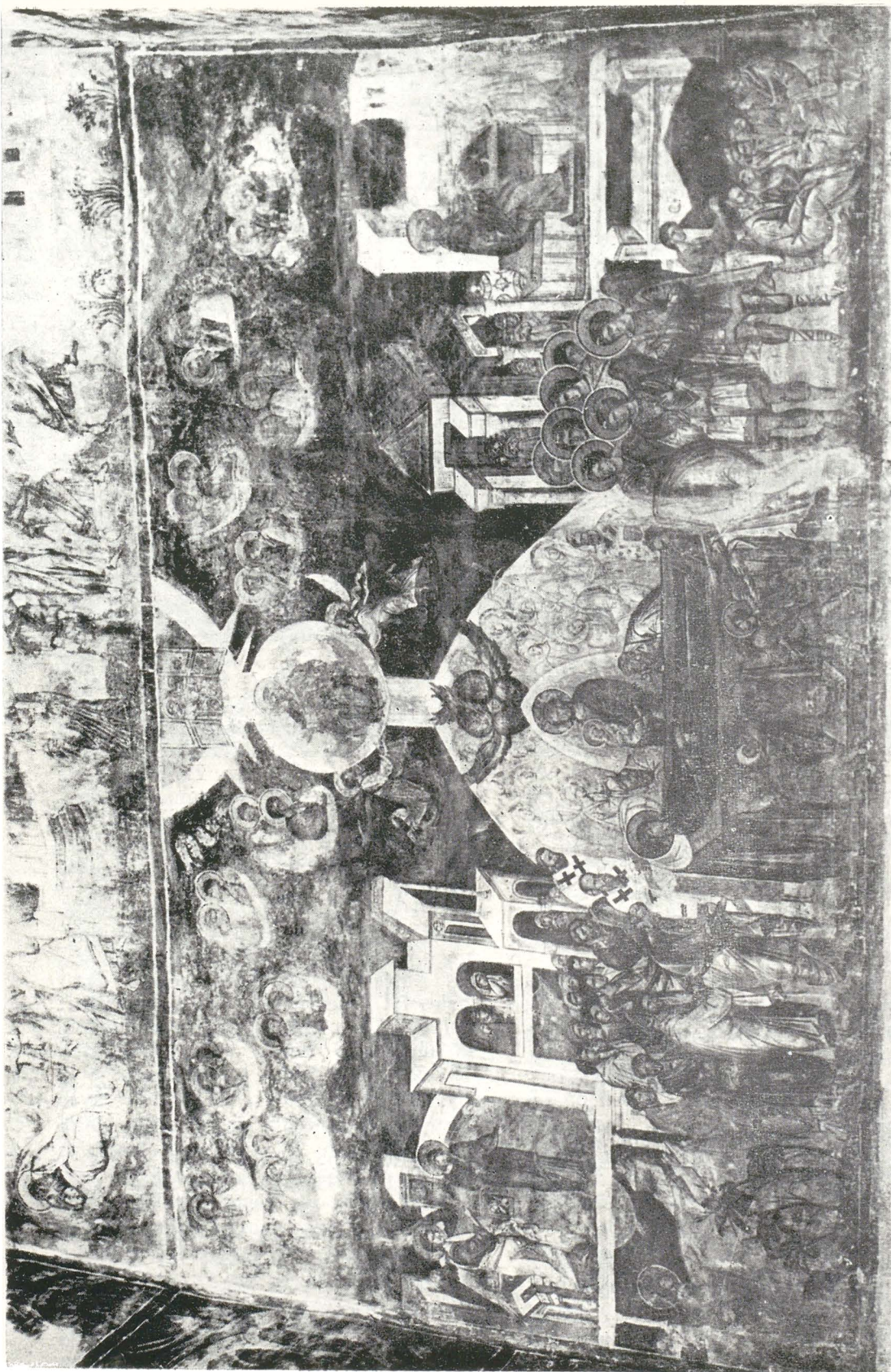


Fig. 23. — Saint-Nicolas-Domnesque, naos, travée centrale Ouest
La Dormition de la Vierge.



Fig. 24. — Saint-Nicolae-Domnesc, naos, pilier Nord-Est, face Est : Le «chevalier sans tête».



Fig. 25. — Saint-Nicolae-Domnesc, naos, pilier Nord-Est, face Est : Le Christ trônant.

Plus haut nous avons spécifié que la seule concession faite aux sources apocryphes dans le programme du naos regarde la *Dormition de la Vierge*¹¹⁶. Il est vrai que l'image (fig. 23) concentre dans le même cadre un ample cycle narratif, mais la composition est si rigoureusement construite que les épisodes forment un tout organique, équilibré, monumental, et seulement le désir de déchiffrer chaque détail nous oblige de les «lire» successivement. L'Ange qui annonce la mort, la Vierge priant devant les palmiers qui s'inclinent, la Vierge distribuant ses habits sont les trois premiers épisodes disposés en marge, des deux côtés; l'arrivée des apôtres, chacun porté sur un nuage par un ange, précède dans le temps le cœur du thème constitué par le lit

funéraire se découpant sur le fond de lumière, au milieu duquel le Christ reçoit l'âme de sa Mère, assisté par les anges. Au chevet et autour du lit le groupe des apôtres, au pied du lit le groupe des anges «guerriers», chacun de ses groupes prolongé en profondeur par la multitude des femmes pleurant dans les coulisses architectoniques, forment l'ensemble du cortège funèbre au premier plan duquel se placent Jéphonias et l'ange. Enfin, en bas à droite, les apôtres contemplant avec tristesse le tombeau vide, mais Thomas arrive pour leur annoncer que la Vierge a été emportée au ciel, ainsi qu'on peut le voir dans la partie supérieure de la composition. Le synchronisme de tant d'événements, réalisé par l'image, est une performance remarquable même



pour l'art de l'époque paléologue. Compte tenu des disputes palamites qui ont agité la première moitié du XIV^e siècle en frôlant aussi des questions concernant le culte de la Vierge¹¹⁷, on peut inférer que le développement du thème de la *Dormition*, tel qu'il se rencontre à Argeș et ailleurs, n'est pas tout à fait indépendant de ces données idéologiques.

Revenons maintenant à la question laissée en suspens : la Parabole qui, sur le mur Nord (fig. 19), met en quelque sorte un point final à un cycle évangélique, car il nous semble en dehors du doute que la place qu'elle occupe a été choisie délibérément, avec l'intention de marquer « la conclusion » ou « la morale » de l'œuvre de décoration du monument. En effet, le sens de la parabole racontée par *Luc* (12 : 16–22) de *l'Homme riche qui ayant eu une abondante récolte voulut abattre ses greniers et bâtir d'autres plus grands* est facile à saisir : celui auquel la Providence a offert une grande et inattendue richesse ne doit pas s'employer à abriter ses biens matériels superflus car, à chaque instant la mort le guette et à quoi lui serviront ses nouveaux greniers ? Par contre, sa bonne fortune doit l'inciter aux œuvres de l'esprit qui pourront sauver son âme car... « cette nuit même ton âme te sera redemandée et ce que tu as amassé pour qui sera-t-il ? » Le texte de *Luc* parle d'un riche et non pas d'un roi ou d'un empereur. Pourtant, dans la fresque d'Argeș le peintre a représenté « le riche » portant une couronne princière sur sa tête, détail qui indique sans équivoque, dans la personne du riche, le voïvode même de la Valachie¹¹⁸. Une allusion si transparente qui, dans ce contexte, semble à première vue assez peu flatteuse pour le chef de l'État et commanditaire de la décoration est-elle possible et vraisemblable ? La réponse est affirmative parce que, d'un côté, l'image atteste que le voïvode commanditaire a non seulement compris le sens de la parabole mais qu'il a agi selon son avertissement en dédiant

Fig. 26. — Saint-Nicolae-Donnesc, naos, pilier Nord-Est, face Est : aquarelle publiée par O. Tafrali (pl. XCVII).

une partie de sa fortune à une œuvre pieuse qui assurera le salut de son âme : la décoration même de l'église d'Argeș ; d'un autre côté, le donateur tient tout particulièrement à *attirer l'attention de ses successeurs au trône* qu'ils seront tenus de suivre son exemple, qu'ils ne devront point oublier que leur fortune et bien-être les oblige à accomplir des œuvres pieuses et non seulement des exploits et des œuvres laïques. Le sentiment du devoir accompli, selon les impératifs de la vie spirituelle de l'époque, autorise le donateur de se proposer comme exemple pour sa postérité voïvodale et d'offrir une image hautement moralisatrice pour ceux qui seront appelés à porter la couronne de la Valachie. Voilà le sens et la raison d'être de cette image à l'église d'Argeș.

Puisque nous venons de parler du voïvode donateur de la fresque, nous allons déroger à l'ordre selon lequel nous examinons le programme décoratif en nous arrêtant aux images existantes encore sur la face Est du pilier NE (fig. 24, 25, 26). Ici se trouve, dans le registre inférieur, une silhouette connue sous le nom de : « Chevalier sans tête » et, juste au-dessus, le Christ trônant qui fait le geste de la bénédiction¹¹⁹. Diverses hypothèses ont été émises sur le personnage du registre inférieur¹²⁰. Ce qu'on n'a pas encore remarqué, quoique le surnom donné à cette image — « sans tête » — aurait dû attirer l'attention, c'est que l'absence de la tête n'est pas une dégradation fortuite, mais que la fresque a été « martelée » à cet endroit donc *détruite de propos délibéré à un moment donné*. Cette observation est renforcée par les traces d'une *destruction volontaire*, cette fois dans le registre au-dessus, *aux pieds du Christ, du côté gauche* (de l'image) (fig. 25). En effet, le Christ trônant occupe seulement trois quarts de la surface qui lui sert de cadre, laissant du côté gauche du spectateur une surface libre assez grande, sur laquelle on peut distinguer les contours d'une portion replâtrée d'un gris terne. Cette portion à gauche (à la droite du Christ) est justement suffisante pour avoir contenu la représentation d'une petite silhouette agenouillée, semblable à celle du voïvode figuré dans la *Déisis* funéraire du narthex. Et il est bien

naturel qu'il en fût ainsi, car la bénédiction du Christ ne pouvait *s'adresser qu'à un personnage représenté dans les limites de la même image* et non pas au personnage situé en bas, séparé du Christ par une bande de couleur. Pourtant la silhouette d'en bas, en costume de chevalier, et la petite silhouette d'en haut au pied du trône — aujourd'hui disparue — devaient représenter *une seule et même personne dans deux hypostases* : au registre inférieur sous sa forme laïque et terrestre, dans celui supérieur en tant que figuration de l'âme du défunt. La tombe découverte naguère juste au pied du pilier NE, du côté des images dont nous venons de parler, contenait, ainsi que l'ont démontré les recherches de l'anthropologue Fr. Rainer¹²¹, les restes d'un individu jeune — de 25 à 30 années — de haute stature, qui, selon les paroles mêmes de l'anthropologue, « devait être d'une belle apparence ». Nous partageons l'opinion de V. Drăghiceanu, qui a effectué les premières recherches archéologiques à Saint-Nicolae de Curtea de Argeș, que les représentations sur la face Est du pilier NE sont en relation directe avec la tombe en question contenant les restes d'un membre de la famille du voïvode, mort au champ de bataille peu de temps avant la décoration de l'église (1375/76). La façon dont est figuré le personnage « sans tête », portant une armure faite de petites plaques métalliques imbriquées, par dessus une courte tunique, et des bas-de-chausses, et présenté de profil, les mains élevées en prière, ayant les armes déposées à ses pieds : l'écu, le casque empaché et la lance¹²², démontre qu'il s'agit d'un chevalier qui « a déposé les armes », c'est-à-dire mort à la guerre. Ceci constitue son portrait de laïc¹²³, de guerrier qui a accompli son devoir et qui prie pour être reçu parmi les « justes ». Au registre supérieur le Christ bénissait et recevait *l'âme* du défunt figuré à une échelle réduite ainsi qu'il était de rigueur en présence de la divinité.

La question est de savoir pourquoi cette double image d'un proche parent du voïvode donateur a subi la *damnatio memoriae* et quand a-t-elle été martelée ? Une seule explication nous paraît vraisemblable : l'appartenance du per-



Fig. 27. — Saint-Nicolas-Domnesc, narthex, mur Ouest : Scène du Cycle de saint Nicolas (Les trois stratèges devant l'empereur).

sonnage à la confession catholique¹²⁴ a dû fournir le *prétexte* pour la destruction ultérieure de son image. Au moment de la décoration à fresque de l'église la confession du personnage n'a pas constitué un obstacle pour sa représentation, car il était parent du voïvode : fils, frère, ou neveu. Nous savons avec certitude que les voïvodes Nicolae-Alexandru, Radu I^{er} et, plus tard, Mircea cel Bătrîn ont eu des épouses catholiques, ce qui veut dire qu'au sein de la famille voïvodale on tolérait des membres catholiques bien que la confession officielle de l'État, à cause de la tradition du peuple et pour des raisons d'indépendance vis-à-vis du royaume catholique de Hongrie, était celle orthodoxe. D'un autre côté, la place choisie pour l'effigie du chevalier est pratiquement invisible : seulement celui qui, en s'approchant du sanctuaire, se retourne peut l'apercevoir. Il est donc évident qu'une prudente discrétion a été observée dès l'abord. Mais l'un des successeurs au trône de Radu I^{er} a dû avoir de sérieuses raisons pour endommager l'image. Il est à remarquer que seulement la tête du chevalier et son nom, ainsi que la petite silhouette prosternée du registre supérieur ont été détruits, donc les éléments capables d'attester l'identité du

personnage. Ce qui restait pouvait tout bien passer pour l'image d'un saint militaire en prière. Dans l'hypothèse que « le chevalier » fût soit l'un des fils de Radu I^{er} (donc frère ou demi-frère de Dan I^{er} et de Mircea cel Bătrîn) soit un frère de Radu I^{er}, et qu'il ait laissé une descendance, il est bien possible que Mircea cel Bătrîn (1386—1418) ait jugé opportun de détruire l'image de ce parent qui témoignait en faveur de la légitimité des prétentions au trône des descendants appartenant à une branche collatérale supplémentaire : il y avait déjà les descendants de Dan I^{er} que Mircea avait dû évincer. On ne doit pas oublier qu'à l'origine des sanglants conflits ultérieurs (XV^e—XVI^e siècles) entre les Dănești et les Drăculești, il y a Mircea cel Bătrîn et ses descendants directs (les Drăculești), plus farouches que leur consanguins de la branche rivale¹²⁵.

Ce qui nous semble évident c'est le fait que, pour Radu I^{er}, « le chevalier », enterré au pied du pilier NE et figuré sur ce même pilier, a été quelqu'un de très proche, aimé par le voïvode. Cette constatation nous amène à discuter un autre problème : l'absence des fils connus de Radu I^{er} dans le tableau votif du naos. On a avancé, avec des documents à l'appui¹²⁶, la

possibilité que Dan I^{er} et Mircea cel Bătrîn fussent issus de deux mariages successifs de Radu I^{er}. Dans cette perspective leur absence du tableau votif est compréhensible et naturelle, car la princesse représentée près du donateur — compte tenu de la date de la décoration et du fait que Mircea était le puîné — ne peut être que la seconde épouse de Radu I^{er}, donc la mère de Mircea. On ne pouvait représenter Mircea sans représenter aussi le premier-né Dan, mais la présence de ce dernier près de sa marâtre aurait constitué, tant pour celle-ci que pour Dan, une indécatesse qu'il valait mieux éviter. La solution la plus simple a été l'omission des deux fils (en vie) du voïvode et la figuration du seul couple des donateurs.

En revenant à l'examen du programme décoratif, il nous reste à souligner quelques particularités. D'abord, la place qu'on a impartie aux saints militaires qui se trouvent non seulement dans le registre inférieur mais aussi dans celui qui est au-dessus, sur les piédroits des piliers. Représentés trônant, les uns recevant des anges la couronne de martyr, les autres sur le point de dégainer leur épée ou piétinant un dragon (saint Artémios, SE), tous s'imposent par la noblesse de l'attitude et la jeunesse des traits. Une « garde » de jeunes guerriers veille d'en haut sur le naos et leur position dominante reflète leur qualité de patrons et protecteurs des nobles guerriers, de la noblesse féodale qui constituait l'appui du voïvode de la Valachie dans ses guerres pour l'indépendance du jeune État, pour la sauvegarde des territoires déjà gouvernés par les aïeux ou pour l'élargissement de son pouvoir. La présence du groupe des anges guerriers — les *Archistratèges* des milices angéliques — au sein de la *Dormition de la Vierge*, détail plutôt rare, doit être comprise dans le même sens.

Les saints guerriers les plus connus sont repartis dans le registre inférieur : les deux Théodores sur la face Est des piliers SO et NO, Démètre et Georges sur les côtés Nord et Sud des mêmes piliers, Mina et Sava Stratilate sur le mur Est, Tarachos sur celui Nord, Agathoniki sur le côté Ouest du pilier SO, pour ne mentionner que ceux qui sont dûs sûrement à la décoration du

XIV^e siècle. À la même couche de peinture appartiennent les grandes silhouettes en costume d'évêque qui se trouvent tout en haut des piliers, ainsi que les médaillons, groupés par cinq sur l'intrados des arcs reliant les piliers aux murs Est ou Ouest, contenant des martyrs de toute catégorie.

Saint Jean Baptiste, à l'origine silhouette entière, maintenant fragmentaire (sans jambes), est ce qui en reste encore, du côté Sud, d'un programme de *templon*¹²⁷. Il est possible que du côté Nord il y eût comme pendant l'effigie du patron de l'église — saint Nicolas, les deux flanquant le *templon* en maçonnerie, plus bas que celui actuel, et qui, à l'instar des exemples connus de l'époque, était décoré des images du Christ et de la Vierge sur les jambages des arcatures.

Quatre saints ermites — accroupis dans des grottes ou en plein désert — sont figurés en haut des piliers sur la face donnant sur les « collatéraux », tandis qu'un anachorète en pied décore la face Nord du pilier NE dans le registre inférieur. Les saints moines complétaient le décor du registre inférieur du naos mais, aujourd'hui, en dehors de saint Étienne le Nouveau sur le pilastre SO et de ceux énumérés plus haut, les autres saints, moines, militaires et archanges, sont des repeints du XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que l'iconographie assez riche des ébrasures des fenêtres qui remonte au XVIII^e siècle.

Le problème posé par les quatre scènes de martyre du pilier SE (saint Pierre, saint Paul, saint Marc et saint Matthieu (?)) est assez déroutant, car elles se trouvent copiées dans le *Cahier d'esquisses* de Radu Zugravul, ce qui présuppose leur existence antérieure à la date de ± 1750 ¹²⁸. Pourtant, les scènes portent l'empreinte des réfections du XVIII^e siècle. Par contre, les scènes de la Vie de sainte Philotée sur le pilier NE ne pouvaient certainement pas figurer dans le programme initial, car les reliques de cette sainte ont été apportées de Vidin à Argeș après 1395¹²⁹. On ne saurait fournir une preuve péremptoire en faveur de l'hypothèse que Mircea cel Bătrîn, après avoir apporté les reliques, ait disposé la redécoration du pilier NE. Dans le *Cahier* de Radu Zugravul nous ne trouvons aucun témoi-

gnage prouvant que les scènes existaient avant 1750, et celles que nous voyons aujourd'hui sont datables, d'après leur style, à la fin du XVIII^e siècle¹³⁰. On peut supposer quand même que c'est Mircea cel Bătrîn qui, vers 1400, a décidé d'introduire quelques scènes de la Vie de sainte Philotée sur le pilier NE, ce qui lui procura l'occasion de détruire subrepticement l'effigie du « Chevalier sans tête » du même pilier¹³¹. En même temps, les modifications de programme sur le pilier NE ont imposé — pour des raisons de symétrie iconographique — l'introduction des scènes de martyre sur le pilier SE. Sur ces suppositions, nous allons passer à l'examen du programme du narthex.

Dans la calotte elliptique centrale il est possible qu'il y eût, dès l'origine, le Christ Emmanuel. Sur les arcs doubleaux qui flanquent la calotte il y a quatre martyrs en pied¹³². Les voûtes en berceau, au Nord et au Sud, présentent des fragments de décor qui indiquent deux registres contenant les *Conciles œcuméniques* en commençant sur la moitié Est de la voûte, au Nord, et continuant dans le sens des aiguilles de la montre. Le dernier *Concile* (VII) se trouve sur le mur Ouest, du côté Sud, tandis que la surface symétrique du côté Nord est occupée par des scènes de la *Vie de la Vierge* : *La prière du grand prêtre (Zacharie) devant l'autel* sur lequel sont déposés les bâtons des prétendants ; *Zacharie confiant la Vierge à Joseph* en présence du groupe des prétendants. Dans la lunette au centre du mur Ouest il y a *l'Entrée de la Vierge au Temple* qui est le premier épisode de ce court *Cycle de la Vierge*. Le *Cycle de saint Nicolas*, patron de l'église d'Argeș, se développe en frise dans le troisième registre, toujours dans le sens des aiguilles de la montre ; il commence sur la moitié Sud du mur Est et finit sur le même mur dans la moitié Nord. Aujourd'hui on voit seulement 13 épisodes mais, à l'origine, le cycle était plus ample, continuant sur les murs latéraux Sud et Nord, car il y a une lacune impossible à justifier dans la séquence : saint Nicolas *ordonné prêtre*, épisode qui manque, antérieur à saint Nicolas *ordonné évêque*, scène qui se trouve justement sur le mur Ouest à l'extrémité Sud.

Le Jugement Dernier commence par la *Désis* dans la lunette du mur Est et se développe au-dessous avec le groupe des Prophètes sur la console de l'arc doubleau Nord et le *Mauvais riche* dévoré par les flammes (*Luc*, 16 : 19 — 31) sur la console de l'arc Sud ; au registre inférieur sont encore visibles des fragments du Fleuve de feu entraînant les damnés (Sud) et les groupes des justes : martyrs, évêques, rois, femmes (Nord)¹³³.

Sur le mur Ouest, sous le registre du cycle de saint Nicolas, on peut encore discerner les limites supérieures de quelques arcatures décoratives peintes à motif de palmette, semblables à celles qui encadrent les silhouettes des Prophètes dans le tambour de la coupole du naos, et qui ici, au narthex, devaient servir de cadre aux figures des saintes martyres.

Le décor du narthex se remarque par la répartition traditionnelle et judicieuse des thèmes. Le *Jugement Dernier* — avertissement moral destiné à amender la conduite individuelle — est le thème qui jouit de la meilleure position, sur le mur Est regardé par tous ceux qui entrent ou restent dans cet espace de l'église, et les détails édifiants se trouvaient juste à la hauteur des yeux — au registre inférieur — pouvant être contemplés aisément. Tout aussi facilement accessibles au regard sont les scènes de la *Vie de saint Nicolas*, patron choisi à cause de sa renommée de « faiseur de miracles », de protecteur secourable de ceux qui se trouvent en danger. Les *Conciles* étaient un thème moins didactique mais nécessaire tant pour illustrer l'histoire du triomphe de l'Église sur les hérésiarques, que pour mettre en valeur le rôle de l'Empereur en matière religieuse et de dogme¹³⁴ : l'autocrator byzantin étant « le modèle » qu'essayaient de copier tous les chefs d'États entrés dans la sphère idéologique de Constantinople.

Le court *Cycle marial* est le plus discrètement emplaced sur le mur Ouest et s'adressait surtout aux femmes en tant qu'exemple de piété, chasteté et obéissance qu'offrait l'adolescence de la Vierge — conformément aux légendes que l'Église avait fini par reconnaître grâce au prestige de ceux qui par des homélies, poèmes et hymnes avaient

glorifié l'éternel féminin de nuance chrétienne. Toujours à titre d'exemple édifiant devaient figurer, au registre inférieur du mur Ouest, les silhouettes de quelques saintes martyres sous les arcatures décoratives.



II. b) L'ICONOGRAPHIE

Nous n'allons pas entreprendre ici ce qu'on appelle une étude iconographique proprement dite ; nous examinerons seulement les détails iconographiques de quelques scènes dans la mesure où ils seront capables d'indiquer les sources d'inspiration des peintres qui ont travaillé à l'église d'Argeș, c'est-à-dire la source de leur formation professionnelle et, en dernière instance, le milieu culturel et géographique duquel ils provenaient. Notre tâche est considérablement facilitée par la circonstance que l'auteur de la récente monographie sur le monument constantinopolitain de Kariye Djami (le monastère de Chora), P. A. Underwood¹³⁵, ainsi que ses collaborateurs au tome IV du même ouvrage¹³⁶, ont recouru dans leurs études¹³⁷ à des comparaisons fréquentes avec les peintures d'Argeș. Leurs constatations viennent confirmer, avec une précision de détails¹³⁸ qui ne reste plus dans le vague des impressions générales, les affirmations faites, dès les premières études concernant Saint-Nicolas-Domnesc, dans le sens des ressemblances frappantes qui existent entre certaines scènes d'Argeș et leurs correspondantes en mosaïque de Kariye Djami. Les spécialistes en peinture byzantine savent combien il est difficile de retrouver le modèle *direct*, non médiat, d'une image donnée. Il ne s'agit pas de « la famille d'images » d'un épisode quelconque, famille composée de variantes d'un même thème apparues au long des siècles et utilisées par la suite simultanément. Il s'agit de l'image particulière qu'un artiste copiait dans son carnet d'esquisses pour la transposer, avec les mêmes détails iconographiques, au moment où une éventuelle commande lui offrait l'occasion de réaliser une œuvre personnelle. Évidemment, dans le carnet d'esquisses d'un peintre byzantin devaient se trou-

ver plusieurs variantes d'un thème, puisque l'artiste ne limitait pas son expérience à un seul monument. Mais le fait même d'avoir noté une certaine suite d'images plutôt qu'une autre témoigne que l'église, le manuscrit ou l'icône qui constituaient la source d'inspiration avaient intéressé particulièrement l'artiste qui opérait ainsi une sélection et confessait une option dans les limites de son expérience visuelle. À part cela, on doit tenir présent à l'esprit que dans le milieu byzantin l'artiste n'affirmait pas sa personnalité par le degré « d'invention » iconographique, mais qu'il essayait par contre de rester fidèle à des types iconographiques anciens ou jouissant d'une grande renommée. Son originalité s'exprimait — dans les limites du style de l'époque — dans son « style personnel » : qualité de la touche, proportions, combinaisons chromatiques, etc. C'est ce qui nous permet, au sein d'un ensemble décoratif assez homogène, de distinguer entre eux des maîtres qui ont travaillé en équipe. Bien qu'appartenant à un centre urbain qui devait constituer leur « domicile », leur point de ralliement, ces équipes avaient comme trait spécifique leur caractère itinérant, car il va de soi que, surtout pendant l'époque de déclin de l'Empire byzantin, ni la capitale, ni aucun autre centre urbain n'étaient plus en mesure d'assurer des conditions de travail permanent pour ceux qui pratiquaient la peinture monumentale¹³⁹. Par contre, les dynastes et les seigneurs des contrées balkaniques et même des régions plus éloignées étaient capables de faire les dépenses nécessaires à la décoration des églises fondées par eux et appelaient alors aux services d'un atelier qui se constituait dans l'un des centres urbains de l'Empire. Bien entendu, il y avait aussi des ateliers « rustiques » adéquats aux fondateurs modestes, mais cette catégorie ne nous intéresse pas ici. Après ces quelques truismes, plus ou moins nécessaires, revenons aux problèmes iconographiques.

Les scènes qui se rattachent directement à leurs correspondantes en mosaïque de Kariye Djami — à un tel degré que les portions détériorées sur les mosaïques ont pu être complétées virtuellement par ce qui à Argeș s'est intégralement conservé — sont les sui-

vantes : le *Voyage de Nazareth à Bethléem*, le *Recensement de Quirinus*, les *Mages devant Hérode*, *Hérode consultant les scribes*, le *Massacre des innocents* (synthèse de plusieurs éléments appartenant à Kariye à des épisodes distincts), le *Rêve de Joseph en Égypte*, le *Retour d'Égypte*, le *Voyage à Jérusalem pour la fête des Pâques*, les *Noces de Cana*, la *Multiplication des pains*, et la *Guérison de la belle-mère de Pierre*. À l'exception de ce dernier épisode, les autres scènes ont été mentionnées et amplement discutées par P. A. Underwood et Jacqueline Lafontaine-Dosogne¹⁴⁰ à cause de leur forte ressemblance avec ceux de Chora. C'est pourquoi nous renvoyons à ces auteurs pour la discussion iconographique. Toutefois, nous allons rappeler de façon succincte ce qui différencie les scènes d'Argeş de leurs prototypes de Kariye Djami, car c'est le moment de préciser qu'il ne peut pas être question d'une parfaite identité, soit à cause de la surface différente dont bénéficient les scènes dans les deux monuments, soit parce que même en copiant un modèle les artistes ne peuvent pas rester de serviles imitateurs.

Le *Voyage à Bethléem* présente à Argeş seulement une moitié de la composition de Chora et le paysage est légèrement modifié (cf. *Und.* II, p. 152)¹⁴¹. Le *Recensement de Quirinus* est fidèlement transposé, mais par manque d'espace les personnages sont agglutinés et partiellement masqués ; ainsi, des trois fils de Joseph on n'a pu figurer qu'un seul et une moitié de la tête du second. La scène des *Rois mages devant Hérode* présente en plus, par rapport à Kariye, trois soldats derrière Hérode et les architectures sont d'un autre type. *Hérode consultant les scribes* est incomplète à Kariye mais la partie conservée est semblable à la scène d'Argeş : le soldat en profil perdu tournant le dos, Hérode trônant et les architectures ; c'est pourquoi on a suggéré comme probable la même disposition du groupe des scribes à Kariye¹⁴². Le *Massacre des innocents* se développe à Chora dans quatre lunettes, mais le peintre d'Argeş a combiné dans une seule image les éléments suivants : le groupe d'Hérode avec un soldat derrière le trône (*Und.* II, p. 185), le soldat à l'épée élevée qui se prépare à frapper

un enfant dans les bras de sa mère (*Und.* II, p. 191), le soldat qui transperce un enfant qu'il tient par les pieds (*Und.* II, p. 184), un groupe de femmes pleurant sur leurs enfants morts (*Und.* II, p. 194) et, enfin, Elisabeth avec Jean cherchant abri dans la grotte (*Und.* II, p. 199). Bien que très altérée par les repeints, la scène d'Argeş peut encore révéler ses sources iconographiques. Le *Rêve de Joseph* et le *Retour d'Égypte* ont tous les éléments de Kariye (*Und.* II, p. 200) : on a copié avec une remarquable fidélité l'édicule funéraire (*Und.* II, p. 203), mais on a ajouté un personnage près de la ville du fond qui est inspirée de la mosaïque avec le *Voyage à Jérusalem* (*Und.* II, p. 207). À Argeş la composition étant en frise, le *Voyage à Jérusalem* se trouve à la suite des deux épisodes précédents ; on a respecté le nombre et la disposition des personnages principaux, mais on a commis l'erreur de confondre l'un des fils de Joseph avec ce dernier, qui apparaît ainsi deux fois, et on a ajouté trois personnages inexistants à Kariye (*Und.* II, 206—210 ; *Laf. Dos.* IV, fig. 62) et la muraille avec des tours.

Les *Noces de Cana* est une scène précieuse pour la restitution des fragments manquant à Kariye. Ainsi, derrière Jésus, assis au bout de la table, se trouve Pierre et on voit des traces de la silhouette de la Vierge (fig. 16). Les commensaux et les serviteurs du fond ne figurent plus sur la mosaïque, mais le détail inhabituel du veau égorgé¹⁴³ se trouve représenté à Kariye et à Argeş (*Und.* II, p. 233). Dans la partie droite de la scène, le peintre d'Argeş a simplifié quelque peu en omettant Jean et gardant seulement Pierre, le groupe de Jésus et de la Vierge présente les mêmes attitudes (*Und.* II, p. 231) et on n'a représenté que le serviteur qui verse l'eau ; le personnage à la tête recouverte qui élève le verre de vin est transposé à Argeş au bout de la table, vis-à-vis de Jésus.

La *Multiplication des pains* est complète à Argeş et fragmentaire à Kariye ; dans la séquence en frise du monument valaque on retrouve des groupes et des gestes identiques à ceux de la mosaïque constantino-politaine (*Und.* II, p. 239—245)¹⁴⁴.

La *Guérison de la belle-mère de Pierre*, bien qu'altérée par des repeints, offre

des détails similaires avec la même scène de Kariye (*Und.* II, p. 264).

Enfin, avec la réserve et l'incertitude imposées par le degré avancé de détérioration des scènes dans la travée NE à Argeș, on pourrait proposer pour comparaison la *Tentation de Jésus* (l'épisode avec les pierres — *Und.* II, p. 223) et l'*Appel de Zachée* (*Und.* II, p. 259), bien que le groupe formé par Jésus suivi de deux disciples de cette dernière scène ressemble aussi à la *Guérison de deux aveugles* de Kariye (*Und.* II, p. 262).

En ce qui concerne les personnages isolés, on peut déceler des analogies évidentes parmi les Ancêtres de l'Ancien Testament qui illustrent la généalogie de Jésus sur les arcs précédant la conque de la grande abside: Phares, Zara, Joram, Jéphonias, etc. Ils ne sont pas tous représentés en pied, mais leurs couronnes et habits offrent des ressemblances avec ceux de la même catégorie de personnages dans le registre supérieur de la coupole Nord du narthex intérieur de Kariye (*Und.* II, p. 73—78). L'archange Gabriel de la conque d'Argeș, avec sa figure empreinte de lourdeur, est une réplique assez fidèle de son homonyme du tympan avec la Blachernitissa ἡ χῶρα τῆς ἀχωρητῆς (*Und.* II, p. 25).

Le Christ trônant qui décore le pilier NE (avec le «Chevalier sans tête») semble inspiré de la composition votive avec Théodore Métochites de Kariye (*Und.* II, p. 27), surtout si on se rappelle nos considérations formulées à propos d'une petite silhouette qui, à l'origine, complétait l'image.

Non seulement les mosaïques de Chora ont constitué une source de modèles iconographiques pour l'un des peintres travaillant à Argeș, mais aussi les fresques du Paraclession. Ainsi, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn*, qui à Argeș se trouve dans la prothèse, est une transposition fidèle de la même scène du Paraclession (*Und.* III, p. 360—361). Saint Grégoire le Théologue de l'abside du Paraclession (*Und.* III, p. 480, 484) est le modèle de son homonyme à Argeș, (fig. 14), tandis que le visage de saint Saba Stratilate (*Und.* III, p. 503) semble avoir inspiré celui du saint militaire anonyme qui à Argeș se trouve

sur le mur Est du naos, près de saint Jean Baptiste.

En dernier lieu on pourrait invoquer les ressemblances qui se retrouvent parmi les architectures de fond de certaines scènes à Argeș et dans les fresques du Paraclession (*Und.* III, p. 361, 363, 461, 466).

Difficile, sinon impossible, s'avère la recherche des sources iconographiques directes des autres images de Saint-Nicolas-Domnesc. Il va sans dire que nous avons jugé utiles seulement les comparaisons avec des monuments antérieurs à la date de 1375 et pas plus anciens que le XIII^e siècle. Comme variantes plus proches de quelques thèmes nous pouvons citer: le *Tabernacle du témoignage* de Gračnica (sans le cortège des *Porteurs d'offrandes*), (*Der Ners.* IV, fig. 17); l'*Entrée de la Vierge au Temple* du catholicon de Chilandari; la *Dormition de la Vierge* dans la chapelle Sud de Brontochion à Mistra (*Millet*, pl. 101, 102)¹⁴⁵ pour le riche développement, ainsi que celle de Gračnica pour quelques détails. Les anges «militaires» de la *Dormition*, que A. Xyngopoulos¹⁴⁶ considère comme un élément propre à l'iconographie des monuments de la Macédoine, se retrouvent aussi à Mistra à la Peribleptos et à Sainte-Sophie (*Millet*, pl. 116/4; 134/4)¹⁴⁷. Toujours à la Peribleptos on rencontre un schéma de composition identique pour la *Présentation au Temple* (*Millet*, pl. 117/1).

Parmi les scènes très altérées identifiées par nous sur le mur Nord de la prothèse il y a la *Guérison du paralytique de Capharnaüm* qui se rattache au type iconographique rencontré à San Marco de Venise (*Und.* IV, fig. 33). On peut distinguer encore Jésus assis à gauche, deux personnages au-dessus qui font descendre le lit avec le malade, et à droite une ou deux silhouettes. On pourrait multiplier les exemples mais, tant qu'il s'agit de ressemblances de scènes sporadiques et non de la source directe d'une série d'images comme celle qui se rapporte à Kariye Djami, nous pensons que la discussion n'atteint pas son but. Plus fructueuses et concluantes nous semblent, pour établir la provenance des peintres, les considérations d'ordre stylistique.

Bien que la monumentale synthèse de V. N. Lazarev¹⁴⁸ sur la peinture byzantine soit un des premiers instruments d'approche et d'information en ce qui concerne la peinture d'époque paléologue et ses problèmes de détail, récemment d'autres savants ont apporté des contributions précieuses, surtout Sv. Radojčić¹⁴⁹, O. Demus¹⁵⁰, M. Chatzidakis¹⁵¹, V. Djurić¹⁵² pour la peinture murale. Ces études permettent aujourd'hui une vue plus claire sur la genèse et l'évolution du style paléologue, sur ses étapes et sur la classification des monuments conservés.

L'absence d'un album exhaustif de bonnes et récentes photographies, ainsi que la datation trop reculée assignée à la décoration de l'église d'Argeș par l'historiographie d'art roumaine (oscillant entre 1350 et 1369), ont entraîné une détermination stylistique inadéquate, placée dans un contexte qui n'est pas propre à une fresque exécutée en 1375 au plus tôt. Ainsi, V. Lazarev¹⁵³, M. Chatzidakis¹⁵⁴ et O. Demus¹⁵⁵ l'ont discutée dans le cadre d'une autre étape stylistique. Sv. Radojčić¹⁵⁶ — connaissant mieux le monument roumain — est le seul à avoir saisi et précisé que : « Die Ikonographie und die Künstlerische Gestaltung in Kurtea de Argeș weisen auf etwas spätere Zeiten, um 1375–1385 hin, in die Zeit des Vojevoden Radu Vodă Negru. Jenen Zeiten würde die unruhige Eleganz der feinen Szene am meisten entsprechen [...] ». Le même auteur a attiré l'attention sur le fait que les analogies pour le monument de Curtea de Argeș ne doivent pas être cherchées parmi les décorations serbes de la première moitié du XIV^e siècle¹⁵⁷. Mais n'anticipons pas !

Avant de discuter les particularités stylistiques de l'ensemble décoratif, il nous faut essayer de délimiter les parties exécutées par l'un ou l'autre parmi les peintres, car en fonction du « style personnel » le plus « moderne » nous pourrions déterminer aussi l'étape stylistique à laquelle appartient l'ensemble.

On pourrait croire que l'importance que nous avons accordée au paragraphe précédent (II. b) au peintre qui a travaillé à Argeș selon des modèles

copiés par lui au monastère constantinopolitain de Chora (Kariye Djami) se réfère aussi, de façon implicite, à sa valeur artistique absolue au sein de l'équipe. Autrement dit, qu'il aurait été le peintre le plus habile et « moderne » parmi ses coéquipiers. En réalité, les choses se présentent autrement. Celui qui laisse voir les traits de style les plus « neufs » est l'auteur des scènes caractérisées par ce que Sv. Radojčić a dénommé « die unruhige Eleganz », et que nous allons appeler « le peintre des personnages dansants » ou, pour simplifier, le peintre n° 1. À vrai dire, une partie seulement des scènes présentent des personnages animés par une grâce aérienne, par un élan du mouvement qui leur confère l'aspect de corps dans une impondérabilité incipiente. L'exemple le plus approprié est offert par les apôtres de la *Communion sous l'espèce du vin* (fig. 12). Même lorsque le peintre n'a pas eu l'intention de suggérer un état d'euphorique spiritualité, comme dans la scène mentionnée, ses silhouettes sont élancées et surtout agitées, sinon dans leurs gestes, du moins dans leurs accessoires de draperie : les plis mouvementés ou brusquement cassés, les extrémités de l'hymation gonflées de façon anormale — comme si un souffle de vent les aurait poussées dans la direction de mouvement du personnage et non seulement derrière lui. La position des pieds est ainsi choisie qu'au moins un pied se trouve dressé sur la pointe ; le pas est large, suggéré soit par l'écartement « en compas », soit par une jambe pliée en angle droit, soit par le croisement des jambes en X, ce qui entraîne les draperies en plis et ombres en diagonale. Même pour les personnages figurés au repos — par exemple les apôtres endormis (fig. 21) — le jeu des attitudes : verticale, horizontale, oblique, est rehaussé par les lignes de force des draperies et par le foisonnement des « rides » minuscules et antagoniques qui contribuent à créer un mouvement intérieur de l'image. Mais, en dépit de ce « froncement » nerveux comparable à celui qui agite la surface d'un lac touchée par le souffle d'une brise légère, les silhouettes gardent leur matérialité, la structure du corps transparaissant sous les vêtements, et les parties nues

laissant voir des musculatures souples (fig. 22). La proportion des statures est de 8 + 1, c'est-à-dire que la hauteur d'un personnage comprend les dimensions équivalentes à 9 têtes, ce qui contribue à l'élégance des silhouettes. Les figures réalisées par ce peintre, qui a une touche remarquablement fluide et aisée, ont des traits réguliers, l'expression sereine et se conforment généralement à une typologie d'inspiration antique. On surprend rarement une note expressionniste dans les traits du visage. Les têtes de profil, qui sont les moins « classiques », sont surtout introduites pour compléter une séquence d'attitudes conçue en vue de suggérer la diversité de mouvement dont nous avons parlé plus haut. On remarque aussi un détail qui revient souvent : le prognathisme marqué des visages, solution qui, en dernière analyse, est destinée à « décrire » un rapide mouvement de la tête. La dynamique du geste ne dépasse quand même pas la limite au-delà de laquelle elle pourrait devenir exagération expressionniste, mais garde l'envolée d'une danse élégante. Quelles sont donc les scènes ou portions que nous pouvons attribuer au maître des « silhouettes dansantes » ? Dans la grande abside : *Pierre et Jean devant le tombeau vide*, le *Chemin d'Emaüs*, *l'Incrédulité de Thomas*, *Jésus apparaissant à la mer de Tibériade*, *Jésus mangeant avec les apôtres près de la mer de Tibériade*, *Pierre demandant ce qu'il adviendra de Jean*, *Traditio Legis*, les *Porteurs d'offrandes*, la *Communion sous l'espèce du vin* et la *Parabole des dix vierges*. Dans la prothèse : *Jésus mort*, pleuré par les anges, le *Publicain et le pharisien*, *Jésus dans la Synagogue*. Au naos : le *Lavement des pieds*, la *Prière de Ghetsémani*, les *Apôtres dormant*, *l'Approche des persécuteurs*, le *Baiser de Judas*, la *Dérision*, le *Chemin de croix*, *La pierre roulée sur le sépulcre*, les *Juifs demandant à Pilate la garde du tombeau* et la *Parabole du riche* qui voulait bâtir des greniers plus grands. Au narthex les fragments des *Conciles* attestent la même touche nerveuse et habile.

Aux côtés de ce maître des « silhouettes dansantes » a travaillé un peintre qui suivait les mêmes canons de proportion, mais ses personnages sont statiques et agglutinés, les draperies plus

pesantes et moins agitées, ses compositions n'ont pas ce rythme nerveux, saccadé. La différence de manière entre les deux peintres se laisse saisir le plus aisément — et on l'a maintes fois relevée — dans la *Communion des apôtres*. Tandis que la *Communion sous l'espèce du vin* porte toutes les caractéristiques du premier peintre, la *Communion sous l'espèce du pain* (fig. 11) révèle un peintre de bonne formation, maîtrisant les arcanes du métier, mais enclin à une note de pondération et de sobriété. Il ne peut en aucun cas être considéré le disciple du premier, mais un confrère plus âgé qui ne cède pas aux « nouveautés » à la mode. Si l'on ajoute que ce peintre est l'auteur des scènes qui ont leur source dans les mosaïques et les fresques de Kariye Djami, on comprend facilement que c'est lui qui apporte la note conservatrice — dans la bonne acception du terme. Il n'est pas exclu qu'il fût le chef de l'équipe qui a travaillé à Argeş, car il ne manque pas de talent. Un trait caractéristique, sur les architectures des scènes que nous attribuons à ce peintre « âgé », est constitué par les motifs « antiquisants » en grisaille (monochromata), suggérant des bas-reliefs : *putti*, médaillons à figures, mascarons, colonnettes à chapiteau richement orné, etc., détails déjà commentés par V. Vătăşianu¹⁵⁸ dans son analyse de la peinture de Curtea de Argeş. Aux scènes inspirées par le décor de Kariye Djami (voir *supra* II. b. p. 47–49) on peut ajouter comme appartenant au peintre n° 2 les *Prophètes* de la coupole la composition de la grande conque, *l'Entrée de Jésus au Temple*, la *Femme adultère*, *Jésus dans la maison de Marthe et de Marie* (fig. 15), *Les femmes qui annoncent la résurrection aux apôtres*, la *Cène d'Emaüs*, *Luc et Cléopas annonçant les apôtres*, la parabole du *Bon Samaritain*, toutes figurant dans l'hémicycle du bēma. Dans la prothèse, la parabole du *Fils prodigue* (fig. 18) et, peut-être, le *Cycle de saint Jean Baptiste*. Au naos, la parabole des *Noces du fils du roi*, la *Guérison du serviteur du centurion* et, surtout, la *Dormition de la Vierge* (fig. 23), composition dont la stabilité et la rigueur symétrique plaident en faveur de cette attribution ; seulement quelques épisodes marginaux portent la marque du peintre n° 1.

Au narthex, le court *Cycle marial* présente le même caractère de bonne exécution, sans gaucheries et sans traits sophistiqués, propre au peintre n° 2. Il faut préciser que les différences entre les deux peintres ne sont pas de nature antagonique. Leur collaboration est facile car, en définitive, ils travaillent à partir des mêmes modèles iconographiques et des mêmes traditions artistiques. La différence est d'âge et de tempérament, le plus jeune des deux (n° 1) étant plus réceptif au « dernier cri » de la manière picturale.

Près de ces deux peintres a travaillé un troisième qui, de toute évidence, était moins doué. Son manque d'habileté apparaît de prime abord dans les silhouettes dépourvues d'élégance : les personnages sont trapus, n'ayant ni l'élan aérien que leur imprime le premier peintre, ni la noblesse statique propre à la manière du second peintre. Un exemple suggestif est la scène avec l'*Hémoroïsse* sur le mur Nord du naos : les têtes grandes par rapport aux corps empreints de lourdeur, la composition confuse. La scène ne semble pas provenir du carnet de modèles du peintre n° 2, car à Kariye Djami la composition est différente (cf. *Und.* II, p. 268) et, à plus forte raison, il est difficile de croire que le peintre n° 1 aurait pu réaliser quelque chose d'aussi dépourvu d'élégance. Un peu plus réussie est la scène qui lui fait suite : *Jésus chassant les marchands du Temple*, que nous considérons comme appartenant au troisième peintre, de même que *Jésus bénissant les enfants*. Mais la part de décoration qui revint au troisième peintre se trouve surtout dans le narthex et, probablement, dans les « collatéraux » à l'Ouest, donc dans les espaces qui ne détenaient pas la première place dans la hiérarchie symbolique des parties de l'église. Le *Jugement dernier*, et le *Cycle de saint Nicolas* sont dus à ce maître¹⁵⁹. Une preuve de l'éclectisme et, en dernière analyse, de « l'incertitude » de ce peintre est offerte par la combinaison de poncifs utilisés pour le *Cycle de saint Nicolas* : des figures de type « archaïque » (fig. 27), avec les arcades sourcilières très prononcées et les traits lourds, alternent avec des figures de type « classique » des silhouettes trapues avec des

silhouettes gracieuses ; des draperies agitées avec des vêtements aux pans pesants. Le résultat est toujours hybride, les silhouettes ayant soit un aspect rachitique soit une robustesse sans grâce. Pourtant, le peintre n° 3 n'est pas au stade de l'apprentissage : la variété de ses formules témoigne d'une expérience artistique déjà longue et d'un certain « archaïsme ».

On a parlé de l'origine sud-slave de ce peintre¹⁶⁰ à cause des inscriptions en slavon qui accompagnent les scènes de la *Vie de saint Nicolas*. Laissant de côté cet argument des inscriptions qui — selon nous — ne prouve pas grande chose sur l'origine du peintre, examinons, du point de vue stylistique l'hypothèse selon laquelle il aurait appartenu à un milieu artistique de la zone balkanique. D'abord sa manière ne présente aucune des particularités propres au style des peintres qui ont travaillé à la fin du XIII^e siècle et dans la première moitié du XIV^e siècle aux monuments de la zone de Thessalonique et de la Macédoine serbe caractérisés par un certain expressionnisme. Le peintre n° 3 de l'équipe d'Arges semble plutôt provenir d'un atelier influencé par la peinture métropolitaine, donc gravitant autour de Constantinople. La connaissance du slavon qu'il atteste s'explique ainsi par la fréquentation d'une zone de l'Est de la Péninsule Balkanique et cette connaissance était utile au sein d'une équipe qui devait travailler dans un pays où on avait déjà adopté le slavon comme langue « littéraire » et officielle d'État. Ces considérations nous amènent à discuter quelques autres aspects concernant l'équipe d'Arges. Pour nous il est hors de doute que les peintres n° 1 et n° 2 étaient des Grecs provenant de Constantinople. Pourtant, P. P. Panaitescu¹⁶¹, en analysant les inscriptions grecques de l'église d'Arges, affirmait que les fautes d'orthographe présentes dans les textes témoignent du niveau culturel réduit des peintres qui, de ce fait, ne pouvaient pas provenir de la Capitale de l'Empire. Mais une métropole est le lieu de rencontre de toutes sortes de catégories d'artistes et d'artisans, et la correctitude orthographique des textes figurant dans les églises de Constantinople, de Thessalonique de Mistra, etc. — avec lesquels

ont été comparés les textes d'Argeș — était le résultat d'une stricte surveillance de la rédaction des inscriptions par des personnes de haute culture, nombreuses et naturellement concernées par la pureté linguistique des textes grecs dans un territoire de langue grecque. Point n'était besoin que les artistes-peintres fussent des gens très cultivés puisqu'ils travaillaient sous la stricte surveillance de gens lettrés. Or, en Valachie, la langue de culture était le slavon, et à Curtea de Argeș les personnes connaissant le grec étaient seulement le Métropolitain, le clergé de son entourage et quelques boyards de la chancellerie du voïvode. Donc, pour un nombre infime de gens parlant le grec — qui eux non plus n'étaient pas de subtils et raffinés lettrés — il n'y avait pas besoin qu'on eût accordé une attention particulière à la pureté orthographique des inscriptions de l'église d'Argeș, la plupart situées à une hauteur qui empêchait leur lecture. Ainsi, les textes ont été laissés au niveau de culture des peintres. D'autre part, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, la provenance constantinopolitaine des peintres n'implique pas nécessairement *le plus haut* niveau artistique possible. Même dans la capitale de l'Empire on exécutait des œuvres de qualité artistique moyenne ou modeste, ainsi qu'il ressort, par exemple, des fragments de fresques conservées à Sainte-Euphémie de Constantinople¹⁶². Pourtant, l'ensemble de fresques de Curtea de Argeș n'a pas bénéficié d'une juste appréciation qualitative dans le contexte de la peinture byzantine du XIV^e siècle. Seule M. A. Musicescu¹⁶³ a relevé depuis peu que le terme de peinture « provinciale » est impropre à désigner l'œuvre des artistes qui ont travaillé à Argeș. En effet, compte tenu de toutes les dégradations, repeints, restaurations qui ont altéré l'aspect initial des fresques, et partant de notre propre expérience visuelle aux monuments byzantins que nous avons visités en Grèce et dans les Balkans, nous croyons pouvoir affirmer que la décoration de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș a été exécutée par des peintres que le voïvode Radu I^{er} a fait venir de Constantinople.

Nous n'avons rien dit encore sur le chromatisme des peintures. C'est pour-

tant un facteur important de détermination. Il ne s'agit pas de l'énumération des couleurs et nuances employées par les peintres à Argeș, mais de cette tonalité générale qui crée l'ambiance d'un décor. Les parties qui ont eu le moins à pâtir au cours des siècles laissent voir une chromatique riche mais maintenue en dehors des accords violents de couleurs complémentaires ; les tons vifs sont toujours compensés par des neutres ou des nuances délicates. Le bleu azur, qui est employé avec une certaine préférence, apporte dans le contexte coloristique une note de sereine distinction. Bien que l'œil soit toujours subjectif en fait de couleurs, nous nous permettons d'affirmer que la gamme chromatique et les combinaisons de couleurs employées à Argeș sont très proches de celles rencontrées dans certains monuments appartenant à l'école métropolitaine : à Mistra — l'Afendiko, Sainte-Sophie et la Peribleptos ; à Thessalonique — les Saints-Apôtres. Partout la même raffinée retenue, la même luminosité douce ; rien d'explosif, de bariolé ou de très sombre. La délicatesse du coloris constitue — elle aussi — un indice sur le milieu artistique fréquenté par les peintres. Ce qui ne veut pas dire que nous mettons le signe d'égalité — chromatique ou qualitative — entre l'ensemble d'Argeș et ceux des monuments cités, mais seulement que nous voulons attirer l'attention sur des conceptions artistiques apparentées que partageaient les peintres qui ont travaillé à Mistra et ceux de l'équipe d'Argeș.

Au début de ce paragraphe nous avons rappelé les auteurs¹⁶⁴ qui, récemment, se sont proposés d'éclaircir les phases d'évolution du style paléologue. Ils ont tous remarqué une succession ou alternance de manières dans les limites du XIV^e siècle. Ainsi, O. Demus¹⁶⁵ distingue après 1328 deux courants stylistiques : l'un conservateur (par rapport à la décoration de Kariye Djami) qui la plupart du temps produit des œuvres desséchées et finit par une « pétrification » des formes ; l'autre, plus libre, dérivé de la tendance « rococo » des mosaïques de Fethiye Djami.

Plus enclin à systématiser, M. Chatzidakis¹⁶⁶ classifie l'évolution du style en trois étapes : I (1300—1330), II

(1330—1360), III (1360—1400). Mais, en ligne générale, les deux auteurs concordent et l'image offerte par leurs études constitue le « background » de la discussion stylistique des fresques d'Argeș. À une réserve près, que les deux savants, à la suite de la datation trop avancée, admise par l'historiographie roumaine pour la décoration du monument, se voient obligés de la discuter soit dans le contexte d'un courant, soit dans une étape stylistique qui ne lui sont pas propres. Il est vrai que, ainsi que nous l'avons spécifié plus haut, la peinture d'Argeș présente des éléments conservateurs qui sont dûs surtout au peintre n° 2 ; pourtant il nous semble que le terme de « *dehydrated* », appliqué à la totalité de la décoration (O. Demus¹⁶⁷), est bien exagéré. On ne trouve dans la décoration d'Argeș rien de la sécheresse — réelle cette fois — des peintures de l'église de la Vierge à Peć ou du graphisme incisif propre à quelques parties du décor de Dečani, bien que ces monuments appartiennent au courant conservateur auquel se rattache aussi le monument valaque. Plus pertinente est la comparaison avec les fresques de Gračanica, elles aussi « maniéristes » et « sèches » (O. Demus¹⁶⁸), mais, selon notre opinion, en moindre mesure ; la gamme chromatique et les particularités stylistiques sont vraiment apparentées avec celles qui caractérisent une bonne partie des fresques d'Argeș. De plus, la circonstance que la peinture de Gračanica est différente de celle des autres monuments décorés, auparavant, par le roi Milutin est de nature à la faire sortir du « *charmed circle* » (Demus¹⁶⁹) de la peinture macédonienne et de la rattacher à l'école constantinopolitaine. C'est pourquoi nous pensons que le peintre n° 2 de l'équipe d'Argeș appartenait au même courant conservateur dont dépendaient les artistes qui ont décoré Gračanica ; ce qui ne veut point dire que le peintre d'Argeș a connu ceux de Gračanica, mais seulement que l'équipe engagée par Milutin provenait du même milieu formatif que notre peintre n° 2. N'oublions pas que celui-ci semble être le peintre « âgé » de l'équipe.

M. A. Musicescu¹⁷⁰ a souligné à juste titre l'aspect dynamique qui se dégage des scènes de Curtea de Argeș.

V. N. Lazarev¹⁷¹ notait aussi : « Le complicate versioni iconografiche, le composizioni a più figure pervase da forte movimento, i gesti e le pose accentuatamente espressive... », mais sans relier ces observations à un contexte stylistique approprié. En dernier lieu la pertinente remarque de Sv. Radojčić¹⁷² — citée plus haut (p. 50) — met, de façon tout à fait juste, en relation « *die unruhige Eleganz* » avec une étape plus récente dans le développement du style paléologue. En effet, le caractère agité, « *rococo* »¹⁷³ des scènes qui sont dûes au peintre n° 1 est évident. Étant le plus jeune de l'équipe, ce peintre a adopté facilement les « modernismes » des années '60 qui ont coïncidé, peut-être, avec les années de son apprentissage. Si on regarde avec attention les scènes de la *Communion des apôtres* (sous l'espèce du vin) (fig. 12), le *Lavage des pieds* (fig. 20), le *Baiser de Judas* ou la *Traditio Legis*, on surprend les traces de la même manière qui donne la note particulière aux célèbres peintures d'Ivanovo en Bulgarie (autour de 1360)¹⁷⁴. Mais, tandis qu'à la « *Țărkvata* » rupestre d'Ivanovo les formules stylistiques des années '60 — l'agitation des personnages, le frémissement des draperies, les raccourcis audacieux des architectures — sont poussées aux dernières conséquences, à Curtea de Argeș elles sont maintenues dans les limites d'un « classicisme » qui tempère les exagérations. Le même phénomène se rencontre à la *Peribleptos* de Mistra où les positions dépourvues de naturel ou contorsionnées, qui apparaissent ici et là, sont fondues dans l'équilibre général des compositions¹⁷⁵.

Dans son ensemble la décoration de Curtea de Argeș se situe très bien au sein de la troisième étape (1360—1400) proposée par M. Chatzidakis et caractérisée par la tendance « rétrospective »¹⁷⁶. Les monuments décorés pendant cet intervalle qui peuvent être cités comme ayant des traits communs de style et de conception artistique avec Saint-Nicolae-Domnesc sont, selon nous : l'*Afendiko* et la *Peribleptos* de Mistra (1350—1370), Ivanovo (±1360), avec les réserves déjà formulées, et, en Yougoslavie, Psača (±1370) — surtout pour les figures des Saints pères¹⁷⁷ —, et Andreaș sur la Treska

(1388/89)¹⁷⁸. Si, pour les trois premiers monuments la provenance constantinopolitaine des peintres est généralement admise, on sait que l'auteur des fresques de l'église d'Andréaș a été le Métropolite serbe Iovan — aidé par le moine Grégoire. Le Métropolite Iovan était pourtant un artiste instruit qui s'était formé à l'école classique de l'art constantinopolitain et c'est pourquoi les œuvres de son atelier se différencient par rapport aux décorations serbes et macédoniennes plus anciennes et mêmes contemporaines. Dans les fresques d'Andréaș nous retrouvons la même combinaison de formules présente à Argeș : une tradition « académique » traversée par une légère inquiétude des formes. Il est vrai que le Métropolite Iovan et le moine Grégoire sont — peut-être à cause de leur vocation monacale — plus réticents et plus élégiaques que le peintre n° 1 de l'équipe d'Argeș. Nous avons insisté sur l'exemple d'Andréaș¹⁷⁹ parce que, bien que postérieur d'une décennie à l'ensemble de Curtea de Argeș, il met en évidence la survivance d'une manière empreinte d'esprit « classique » conservateur, même dans une région comme la Macédoine où la tradition de la décoration murale était liée surtout à un autre courant stylistique, caractérisé par un certain expressionnisme de forme et de couleur et rencontré autant dans les fondations royales que dans celles appartenant aux grands seigneurs¹⁸⁰.

En ce qui concerne les monuments antérieurs aux années 1360 qui peuvent être invoqués, si nous désirons établir une filiation « imaginaire » (virtuelle) à la décoration de Curtea de Argeș, — c'est-à-dire les fresques qui, en ligne générale, se situent en tant que jalons d'une tradition « puriste », « académique » et de provenance constantinopolitaine —, il faut citer : Gračanica (1321), Saint-Démètre de Peć (±1338), l'église de la Vierge à Peć (±1340), Dečani (1335—1345) et les fresques de la tour de Hreljo de Rila (±1340)¹⁸¹. Peut-être ne s'agit-il pas d'une simple coïncidence qu'à part, peut-être, Gračanica et la tour de Hreljo les autres monuments ont été décorés sous la directe surveillance de prélats orthodoxes. Enfin, ainsi qu'il ressort des considérations sur l'iconographie, la source directe de bon nombre de scènes de Curtea de

Argeș a été l'ensemble de mosaïques et de fresques de Kariye Djami (1315—1320), le monument-clef pour la détermination de l'évolution du style paléologue métropolitain. Et non seulement l'iconographie se rattache à cette œuvre-témoin de l'art paléologue de la capitale, mais aussi l'esprit stylistique qui, en dépit du long intervalle qui sépare la décoration de Théodore Métochites de celle patronnée par le voïvode valaque Radu I^{er}, reste fidèle au classicisme, à la modération et au bon goût. L'élégance nerveuse pratiquée par le peintre des « silhouettes dansantes » est, elle aussi, l'une des formes sous lesquelles se manifeste le maniérisme paléologue de source constantinopolitaine. Par conséquent lorsqu'on va parler dorénavant de l'œuvre des peintres n° 1 et n° 2 de l'équipe d'Argeș, c'est-à-dire de deux tiers de l'ensemble iconographique, il ne faudra plus la qualifier de « peinture provinciale » mais de peinture métropolitaine.

Au terme de ces considérations nous osons affirmer que la valeur artistique des fresques de l'église de Saint-Nicolae-Domnesc de Curtea de Argeș se situe — au sein de la peinture byzantine du XIV^e siècle — à un niveau qualitatif supérieur à la moyenne et pas trop éloigné de celui des fresques d'Ivanovo — par exemple — où la verve du peintre a pu se donner libre cours dans les scènes réduites, ayant les dimensions d'icônes, et sur les surfaces plates du plafond bas et des parois qui ne posaient aucun problème difficile de décor monumental.

Mais, si la décoration d'Argeș gagne une meilleure place sur l'échelle de valeurs de la peinture byzantine, quelle est donc sa valeur dans le contexte historique et culturel de la Valachie ? S'agit-il d'un simple « emprunt » artistique, d'un « transplant » byzantin accidentel dans la capitale des voïvodes roumains de la lignée de Basarab ? Personne n'emprunte que ce qui lui est nécessaire. Le fait même que Radu I^{er} a engagé des peintres de la capitale de l'Empire, bons connaisseurs de la tradition mais au courant aussi des nouveautés du jour, et non pas une équipe de médiocres et modestes artisans provinciaux, dénote le *besoin* du voïvode d'une œuvre artistique qui fût empreinte de l'esprit propre aux monuments existants

près de la cour impériale et de la Patriarchie œcuménique. Car, le moment historique qui nous occupe est celui qui voit la Valachie et son voïvode en plein essor politique : un État jeune, aux confins du monde « catholique » et essayant de toutes ses forces d'échapper à la suzeraineté des Angevins de Hongrie et, par conséquent de combattre la propagande catholique. Le moyen le plus sûr et qui convenait le mieux à la tradition du pays et de son peuple était, à côté du combat armé, surtout la lutte idéologique pour l'affermissement de la confession orthodoxe. Pourtant, la conjoncture était difficile à cause des tentatives désespérées de l'empereur byzantin Jean V Paléologue (1341—1391, avec intermittences)¹⁸² de sauver les restes de son empire à travers une réconciliation confessionnelle avec Rome. À cette politique religieuse, la Patriarchie œcuménique n'a pas adhéré et, par des représentants tels que Callistos (1350—1353 ; 1355—1363) et Philothéos (1354—1355 ; 1363—1376) elle a su mener une diplomatie confessionnelle qui a compensé le déclin politique de Byzance par un élargissement de la sphère d'influence directe de son idéologie¹⁸³. Dans ce contexte se placent autant la fondation de la première Métropole de la Valachie (1359), que la création de la seconde (1370), toutes les deux bénéficiant de la tutelle directe de la Grande Église de Constantinople ; mais chaque fois l'initiative a appartenu aux voïvodes roumains qui ont désiré ces relations étroites en vue d'être eux-mêmes reconnus comme chefs d'État « par la grâce de Dieu » (*Dei gratia*). Ce titre ils ne pouvaient l'obtenir, dans les conditions données, que de la part du suprême prélat de l'orthodoxie — le Patriarche de Constantinople — et, en réalité, c'était le moyen de leur intégration officielle dans la « famille des princes » (Fr. Dölger¹⁸⁴) et dans « l'ordre hiérarchique du monde » (G. Ostrogorsky¹⁸⁵). L'appellation « Ioannes » (dans sa forme usuelle et abrégée : *Io*), qui précède le nom du voïvode dans le titre officiel, reflète justement cette intégration œcuménique reconnue et accordée par la Patriarchie œcuménique au chef de l'État situé entre le Danube et les Carpates¹⁸⁶. À ce prestige reconnu il fallait offrir, en contrepartie,

une action capable de montrer que le voïvode de la Valachie était vraiment à la hauteur de ses ambitions, autrement dit, qu'au sein de sa résidence on avait adopté les mêmes formes d'art qui constituaient la gloire et la renommée de la capitale impériale et qui garantissaient la transmission du « message » idéologique le plus « orthodoxe » possible. La construction et surtout la décoration de l'église appartenant à la résidence de Curtea de Argeș, le choix de leur style, proclament précisément ce fait qui était manifeste pour les contemporains — autochtones ou étrangers — mais qui s'impose aussi à notre compréhension par delà les siècles.

Ce geste n'était pourtant pas unique : il s'inscrivait dans le même ordre de choses que la série de donations substantielles accordées au monastère athonite de Kutlumuș par Nicolae Alexandru — le père — et par Vladislav (Vlaicu) — le frère¹⁸⁷ du voïvode Radu I^{er}, actions qui dépassent le caractère de stricte piété pour revêtir celui à nuance œcuménique. Le mérite de Radu I^{er} ne réside pas seulement dans la qualité de l'œuvre de décoration patronnée par lui-même à l'église édiflée (±1350) par son père. Il a voulu s'ériger *en exemple pour sa postérité voïvodale*, montrer que le prestige politique se renforce par le prestige des œuvres artistiques, que la gloire des actions est exaltée par les actions de l'esprit. Ce désir et cette incitation il les a transcrits, en premier lieu, dans le langage d'une représentation qui transposait en image une parabole : *Le riche qui voulait agrandir ses greniers* (fig. 19) car ses terres avaient rapporté avec abondance (*Luc*, 12 : 16—21). L'allégorie a été placée sur le mur Nord du naos dans un endroit accessible au regard pour que les détails puissent être perçus facilement et juste à la fin du Cycle de la vie du Christ. Le message du voïvode, traduit en simples paroles, signifiait ceci : ne permettez pas que la mort qui surviendra puisse effacer à jamais le souvenir de votre force et richesse, mais suivez mon exemple et dédiez aussi vos ressources aux œuvres de l'esprit car elles vont perpétuer votre mémoire à travers les siècles. On doit reconnaître qu'il a eu raison puisque, voilà, en examinant l'œuvre dont il a eu l'initiative nous

espérons avoir réussi à dégager des faits qui apportent des renseignements sur sa personnalité politique : il a lutté contre le tzar de Tirnovo — Ivan Šišman — en défendant le tzar de Vidin — Strašimir —, et sa victoire lui a apporté, pour un laps de temps, le protectorat sur la Bulgarie de Vidin, territoire qu'avait gouverné, quelques années auparavant (1369), son frère Vladislav I^{er}. L'inscription au-dessus du tableau votif de l'église de Curtea de Argeș se réfère — selon notre opinion — à ce second protectorat roumain sur la région de Vidin situé dans le temps vers 1374, auquel mit, peut-être, fin le combat de 1377 avec Louis d'Anjou roi de Hongrie, combat acharné qui pour le dernier Angevin a été une « victoire à la Pyrrhus ». En effet, ainsi que le soulignait à juste titre l'un de nos historiens ¹⁸⁸, 1377 est la date à partir de

laquelle on peut considérer comme effectivement acquise l'indépendance d'État de la Valachie par rapport au royaume de Hongrie.

La décoration de l'église voïvodale de Curtea de Argeș coïncide donc avec le moment d'apogée du règne de Radu I^{er} quand, ayant intervenu dans les affaires Sud-danubiennes, il a réussi à étendre son autorité et contrôler un territoire plus vaste. Toutefois, l'accomplissement d'une œuvre de ce genre suppose un moment de répit et de paix et c'est pourquoi, compte tenu des données de l'inscription en slavon et des circonstances politiques connues et inférées, nous considérons l'année 1376 comme la plus vraisemblablement propice à la réalisation du décor à fresque du monument représentatif des voïvodes valaques ayant résidé à Curtea de Argeș au XIV^e siècle ¹⁸⁹.

* La présente étude a été achevée en décembre 1977.

¹ Voir, tout d'abord, N. STOICESCU, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I (Țara Românească), Bucarest, 1970, vol. I, p. 238—242. Nous ajoutons ou bien nous rappelons tout spécialement les auteurs et ouvrages suivants : O. TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931 (texte et album, 2 vol.); Gr. IONESCU, *Curtea de Argeș* (Istoria orașului prin monumentele sale), Bucarest, 1940, p. 7—100; idem, *În legătură cu primul edificiu al Mitropoliei Țării Românești de la Argeș*, in *Revista muzeelor și monumentelor* (Monumente istorice și de artă), XLVI (1977), n° 1, p. 43—44; C. C. GIURESCU, *Întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei*, in *BOR*, LXXVIII (1959), n° 7—9, p. 673—697; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959, p. 141—148 (l'architecture), p. 340—391 (la peinture); Î.M. LĂZĂRESCU, in *Istoria artelor plastice în România*, tome I^{er}, Bucarest, 1968, p. 151—154; P. CHITAIA, *Cele două locașuri ale Mitropoliei din Curtea de Argeș deduse din hrisoavele bisericii lui Neagoe Basarab*, in *M.O.*, XIX (1967), n° 7—8, p. 597—612; cf. idem, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, Bucarest, 1974, p. 46—65; N. CONSTANTINESCU, *La Résidence d'Argeș des voïvodes roumains des XIII^e et XIV^e siècles* (Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques), in *R.E.S.E.E.*, VIII (1970), n° 1, p. 5—31; idem, *Curtea domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție*, in *B.M.I.*, XL (1971), n° 3, p. 14—23; R. THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, Bucarest, 1974, p. 285—292; idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Bucarest, 1976, p. 175—186; MARIA ANA MUSCIESCU et Gr. IONESCU, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1976. Enfin, l'ouvrage fondamental *Curtea Domnească*

din Argeș, Bucarest, 1923, contenant les études de plusieurs auteurs, et paru dans la série *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (B.C.M.I.), X—XVI (1917—1923), après les travaux de restauration du monument et les premières fouilles archéologiques, va être cité dorénavant : CDA, en précisant l'auteur auquel nous renvoyons.

² C. L. DUMITRESCU, *Biserica rupestră de la Corbii de Piatră*, in *S.C.I.A.*, seria artă plastică, XXII (1975), p. 23—51. La décoration à fresque a été exécutée à une date qui se situe dans les premières décennies du XIV^e siècle, plutôt autour de 1330.

³ *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 54—94.

⁴ V. DRĂGHICEANU, *Curtea domnească de la Argeș*, in CDA, p. 35, 40; TEODORA VOINESCU, *Un caiet de modele de pictură medievală românească*, in *Pagini de veche artă românească*, III, Bucarest, 1974, p. 149—275, v. p. 174.

⁵ GORDANA BABIĆ, *La décoration en fresque des clôtures de choeur*, in *Zbornik za likovne umetnosti*, XI (1975), p. 3—41, en serbe, résumé français : p. 41—49.

⁶ L'abside du diaconicon n'a reçu aucune décoration à fresque et le mur qui sépare le diaconicon du naos a été ajouté à une date postérieure à la construction de l'église et antérieure à sa décoration.

⁷ *Restaurarea bisericii Domnești*, in CDA, p. 82. Pourtant, l'architecte Gr. Cerchez devait avoir connu l'opinion formulée depuis 1903 par l'architecte G. MANDREA (*Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1905) qui soutenait que l'escalier réservé dans l'épaisseur des murs menait à une « tribune » située au-dessus du narthex. G. Mandrea précisait aussi que l'église d'Argeș avait eu deux tours-clocher qui s'élevaient au-dessus de cette « tribune », mais il estimait qu'elles avaient dû être moins hautes que la tour-coupoles du Panto-

Notes

crator et il offrait une restitution hypothétique (en section) de l'église (*op. cit.*, p. 14).

⁸ Les travaux de redécoration du zographe Pandélimon, en 1827, sont attestés par deux inscriptions peintes, autographes.

⁹ Une bonne reproduction du dessin de Bouquet dans O. TAFRALI, *op. cit.*, album, pl. XXIV/1; GR. CERCHEZ, *Restaurarea bisericii Domnești*, in CDA, p. 78, précisait qu'il ignorait à quelle date avaient été élevées les tours au-dessus du narthex, mais il inclinait pour une date ultérieure à 1830, donc après l'intervention du peintre Pandélimon.

¹⁰ Voir CDA, fig. 87, 88, 92, 93.

¹¹ CDA, p. 91–100.

¹² *Ibidem*, p. 95.

¹³ GR. IONESCU, *Curtea de Argeș* (Istoria orașului...), p. 7, estime que le clocher au-dessus de la porte-cochère des murs d'enceinte de l'église et de la résidence des voïvodes appartient au XVIII^e siècle; il est probable que ce clocher a été bâti après les dévastations de 1788 et avant 1812, date à laquelle on a fabriqué une cloche en bronze qui s'y trouvait (cf. V. Drăghiceanu, in CDA, p. 36).

¹⁴ CDA, p. 82.

¹⁵ CDA, p. 95 et fig. 98. Néanmoins, sur la photographie publiée on voit avec clarté l'existence de deux ouvertures, l'une au centre, l'autre plus étroite au Nord du tympan, mais il est impossible de distinguer la moindre trace d'une ouverture symétrique du côté Sud. Selon notre opinion il y a eu seulement deux ouvertures sur le tympan Ouest, et non pas trois.

¹⁶ *Ibidem*, voir aussi O. TAFRALI, *op. cit.*, album, pl. XXIII/2.

¹⁷ Voir le plan de l'église d'Argeș, sur lequel est marqué l'escalier dans l'épaisseur des murs, chez O. TAFRALI, *op. cit.*, album, pl. VII/1.

¹⁸ S. ČURČIĆ, *The Twin-domed Narthex in Paleologan Architecture*, in *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, XIII (1971), p. 333–344, 10 fig.

¹⁹ *Ibidem*, fig. 5 et 9 B.

²⁰ O. TAFRALI, *op. cit.*, album, pl. V/4; VII/3.

²¹ M. KIEL, *The Church of Our Lady of Donja Kamenica (Dolna Kamenica) in Eastern Serbia* (Some remarks on the identity of its founder and the Origin of its architecture), in *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 1971, II, (1975), p. 159–166, 7 fig.; LILIANA MAVRODINOVA, *La Date des peintures de Dolna Kamenica et leur place dans l'histoire de la peinture bulgare*, in *XXII^e Congrès de CIHA*, Budapest, 1969 [1972], p. 219–223; DORA PANAYOTOVA, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, in *Zbornik Radova*..., XII (1970), p. 143–156, 6 fig.

²² Voir les figures illustrant les articles de la note précédente.

²³ R. THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident*..., p. 278–280. De bonnes photographies de la tour de l'église de Sân-Nicoară dans CDA, p. 39, fig. 28, et dans O. TAFRALI, *op. cit.*, album, pl. XVI/1. Pour vérifier, du point de vue de la construction ou de « la résistance des matériaux » notre hypothèse concernant l'existence à Saint-Nicolae de Curtea de Argeș d'un étage sur le narthex couronné par deux tours-clocher, nous nous sommes adressés à l'architecte D^r Eugenia Greceanu qui a eu l'insigne amabilité d'essayer, avec les données des plans et relevés existants, une restitution de l'église selon nos suggestions. Ses calculs et esquisses nous ont donné tout lieu de croire, jusqu'au moment d'une vérification décisive sur place, que rien ne s'oppose à

notre point de vue. La structure des voûtes du narthex semble capable d'avoir supporté tant le poids d'un étage, que celui de deux tours.

²⁴ La maquette de l'église dans le tableau votif ne présente pas les façades avec alternance d'assises (pierre et brique), mais dans une teinte uniforme de gris-blanc. N. CONSTANTINESCU, *Curtea Domnească de la Argeș*..., p. 18, mentionne d'ailleurs l'existence de quelques fragments de crépi sur les murs extérieurs du monument.

²⁵ D. ONCIUL, *Anul morții marelui Basarab Voievod*, in CDA, p. 101–104.

²⁶ CDA, p. 16, fig. 9.

²⁷ *Op. cit.*, p. 18.

²⁸ D. ONCIUL, *op. cit.*, CDA, p. 101.

²⁹ N. GHICA-BUDEȘTI, *Arhitectura bisericii Domnești*, in CDA, p. 105–121; GR. IONESCU, *Curtea de Argeș*..., p. 31.

³⁰ En faveur de la construction de l'église avant 1350 se sont prononcés: V. DRĂGHICEANU, GR. IONESCU, V. VĂTĂȘIANU, R. THEODORESCU. Voir surtout R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 285 et les notes.

³¹ *Domni asociați în țările române în secolele al XIV-lea și al XV-lea*, in S.C.I.M., II (1951), n^o 1, p. 39–60.

³² *Titulatura domnilor și asocieria la domnie în Țara Românească și Moldova* (pină în secolul al XVI-lea), Bucarest, 1960, *passim*.

³³ *Op. cit.* (v. note 1, *supra*), p. 11, avec des arguments semblables. D'autres auteurs ont identifié également le voïvode de la *Déisis* avec Nicolae-Alexandru: GR. IONESCU, V. VĂTĂȘIANU, P. CHIHAIA, etc.

³⁴ HURMUZAKI-DENSUȘIANU, *Documente privitoare la istoria Românilor*, I/2, p. 158–159.

³⁵ P. Ș. NĂSTUREL, *Aux origines des relations roumano-albanaises: l'icône de Saint-Athanase de Laura du voïvode Vladislav*, in *Actes du VI^e Congrès d'Études byzantines*, Paris, 1948, Paris, 1951, II, p. 307–314; voir une reproduction de l'icône dans M. BEZA, *Urme românești în răsăritul ortodox*, 2^e édition, Bucarest, 1937, p. 40, 48.

³⁶ On pourrait objecter, avec raison, qu'il n'est pas impossible que Basarab I^{er} eût, lui aussi, une épouse catholique et, de ce fait, l'effigie de voïvode figurant dans la *Déisis* pourrait représenter Basarab I^{er}, d'autant plus que l'église a été construite durant son règne. Pourtant, la substitution du second intercesseur habituel — saint Jean Baptiste — avec saint Nicolas, dans une *Déisis* intégrée à un Jugement Dernier et, de plus, contenant un personnage laïque, bien que justifiée par la qualité de St. Nicolas de patron de l'église, nous semble plutôt indiquer que son choix se rapporte à sa qualité de patron du personnage laïque, donc du voïvode Nicolae-Alexandru.

³⁷ P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, Bucarest, 1944, p. 53–57; EM. VÎRTOSU, *op. cit.*, p. 163–165 et *passim* (v. note 32).

³⁸ P. CHIHAIA, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, in R.R.H.A., I (1964), n^o 1, p. 151–167; idem, *Cele două locașuri ale Mitropoliei din Curtea de Argeș*..., in M.O., XIX (1967), n^o 7–8, p. 597–612; EM. LĂZĂRESCU, in *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 151–152; R. THEODORESCU, *Bi-țanț, Balcani, Occident*..., p. 285–286; M. A. MUSTĂCESCU, *op. cit.*, p. 12–13.

³⁹ V. DRĂGHICEANU, in CDA, p. 9–76; GR. IONESCU, *Curtea de Argeș* (Istoria orașului...), p. 7–16; idem, *În legătură cu primul edificiu al Mitropoliei Țării Românești de la Argeș*, in *Revista*

Muzeelor și Monumentelor, XLVI (1977), n° 1, p. 43—44; C. C. GIURESCU, *Intemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei*, in *B.O.R.*, LXXVIII (1959), n° 7—9, p. 673—697; N. CONSTANTINESCU, *Curtea Domnească din Argeș...*, p. 16.

⁴⁰ HURMUZAKI—IORGA, *Documente...*, vol. XIV, première partie, n° III, p. 1—4, n° IV, p. 4—6.

⁴¹ R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 279—280 avec la bibliographie antérieure.

⁴² *Op. cit.*, p. 20—21.

⁴³ V. DRĂGHICEANU, in *CDA*, p. 43—58 et fig. 30.

⁴⁴ Pour ne citer qu'un seul exemple : les tombeaux de prélats dans les églises de la Patriarchie serbe de Peč.

⁴⁵ Voir *supra* note 39.

⁴⁶ GABRIEL LE PROTE (de l'Athos), *Viața și traiul sfinției sale părintelui nostru Nifon...*, in *Literatură română veche*, Bucurest, 1969, vol. I, p. 93—94 (Anthologie publiée par les soins de G. Mihăilă et D. Zamfirescu). Un argument qui a été invoqué comme probant, en faveur de l'hypothèse selon laquelle Saint-Nicolas de Curtea de Argeș aurait été l'église appartenant à la première Métropole de Valachie, est sa dotation avec des reliques, en l'occurrence avec celles de sainte Philothée (voir I. IONESCU, *Despre primul locaș al Mitropoliei Țării Românești din Curtea de Argeș*, in *M.O.*, XXI (1969), n° 1—2, p. 55—60). En établissant une analogie avec la Moldavie, où le voïvode Alexandru cel Bun (1400—1432) a apporté les reliques de saint Jean le Nouveau et les a déposées dans l'église métropolitaine de Suceava, on a conclu dans le sens d'une identité obligatoire pour la Valachie : la translation des reliques de sainte Philothée à l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș impliquant la qualité d'église métropolitaine pour celle-ci. Ce raisonnement est spécieux puisqu'il perd de vue un fait réel et courant au moyen âge : tout sanctuaire, monastique autant que séculier, pouvait abriter des reliques. Les reliques n'étaient pas l'apanage exclusif des monastères ou des églises métropolitaines. L'importance des reliques apportées à Saint-Nicolas de Curtea de Argeș était en rapport naturel avec l'importance de l'édifice de culte appartenant à la résidence des voïvodes de la Valachie, monument représentatif pour le prestige des chefs de l'État valaque. Évidemment, l'église métropolitaine, construite depuis la création officielle de la Métropole de Valachie (1359) sur le lieu même où Neagoe Basarab a érigé en 1517 la nouvelle église du Monastère d'Argeș, a dû avoir aussi de saintes reliques, mais autres que celles apportées après 1394 à Saint-Nicolas-Domnesc.

⁴⁷ P. CHIHAIA, *Deux armoiries...*; idem, *Cele două locașuri...*, *passim* (voir note 1).

⁴⁸ *In legătură cu primul edificiu al Mitropoliei...* (voir note 1).

⁴⁹ CR. MOISESCU, *Noi puncte de vedere asupra vechimii și etapelor de construcție ale bisericii metropolitane din Tîrgoviște*, in *Revista Muzeelor și Monumentelor*, XLIII (1974), n° 2, p. 52—58.

⁵⁰ N. CONSTANTINESCU, *La Résidence d'Argeș des voïvodes roumains des XIII^e et XIV^e siècles*, in *R.E.S.E.E.*, VIII (1970), n° 1, p. 5—31. D'ailleurs, parmi les analogies qui ont été invoquées pour la première église d'Argeș (XIII^e siècle) il y a notamment Saints-Pierre et Paul de Nicopolis et Dolna Kamenica (cf. R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 271—272) qui sont des églises en croix grecque simple et avec deux tours au-dessus du narthex (ou sur l'étage du narthex). Il est donc possible que la première église d'Argeș ait pu avoir aussi deux tours sur le

narthex, particularité qui, devenue familière, a été reprise lors de la construction du nouveau monument du XIV^e siècle.

⁵¹ Deux exemples bien connus : l'église du monastère de Dealu, érigée par Radu cel Mare en 1502 et décorée par Neagoe Basarab à une date qui se situe entre 1514 et 1519; l'église du monastère de Tismana, érigée par Radu cel Mare vers 1500—1508 et décorée seulement en 1564.

⁵² *CDA*, p. 49.

⁵³ *La Résidence d'Argeș des voïvodes roumains...*, p. 14, note 25.

⁵⁴ En faveur de Vladislav se sont prononcés, d'abord P. Chihaia, ensuite N. Constantinescu et M. A. Musicescu; pour Radu I^{er} : V. Drăghiceanu, D. Onciul, Gr. Ionescu, P. P. Panaitescu, C. C. Giurescu.

⁵⁵ O. TAFRALI, *op. cit.*, p. 133—135.

⁵⁶ Les témoignages de tous ceux qui ont visité le Monastère d'Argeș (l'église fondée par Neagoe Basarab en 1517), avant la « restauration » radicale de l'architecte A. Lecomte du Nouÿ en 1875, sont unanimes : ils ont vu et consigné par écrit les noms du voïvode Radu [Negru] et de son épouse Anna parmi les portraits de voïvodes figurés dans le narthex du Monastère d'Argeș (voir : AL. PELIMON, *Impresiuni de călătorie în România*, Bucurest, 1859, p. 79—80; GR. MUSCELEANU, *Calendarulu anticu pe anulu 1862*, Bucurest, 1862, p. 74; L. REISSENBERGER, *L'Église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Vienne, 1867, p. 13; AL. ODOBESCU, *Episcopia de Argeș, in Convorbiri Literare*, XLIX (1915), n° 11—12, p. 1115—1116 (article posthume)). AL. ODOBESCU a été accompagné, lors de son voyage de 1860, par le peintre G. Tattarescu, qui avait la tâche de reproduire, par le dessin, les éléments les plus intéressants ou importants au point de vue artistique et historique. G. TATTARESCU nous a laissé un *Album National* (conservé au Musée d'Art de Bucurest) qui présente, parmi les portraits des voïvodes existants au monastère, un couple princier portant les noms de Anna et Radu [Negru]. Les costumes et la position de ces personnages sont identiques avec ceux des personnages représentés dans le tableau votif du naos de Saint-Nicolas-Domnesc, circonstance qui enlève tout doute possible concernant l'identité du voïvode donateur figuré dans ce dernier monument. Pour les raisons de la transposition de ce couple princier dans le narthex du Monastère d'Argeș en 1536—1538, nous renvoyons à notre livre : *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucurest, 1978, p. 48—52 et résumé anglais, p. 116—117.

⁵⁷ GR. IONESCU, *Curtea de Argeș...*, p. 33—34, se basait sur la même circonstance de la copie ultérieure des portraits au Monastère d'Argeș dans l'identification proposée des personnages du tableau votif de Saint-Nicolas avec Radu I^{er} et la princesse Anna.

⁵⁸ P. Ș. NĂSTUREL, *op. cit.*

⁵⁹ *CDA*, p. 26; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁰ *D.R.H.* (B. Valachie), vol. I, n° 14, p. 35 (1391/92); n° 53, p. 106 (1424); n° 89, p. 154 (1439).

⁶¹ MARIA HOLBAN, *Contribuții la studiul raporturilor dintre Țara Românească și Ungaria angvevină* (Rolul lui Benedict Himfy in legătură cu problema Vidinului), in *S.M.I.M.*, I (1965), p. 7—59.

⁶² *Domni asociați...*, p. 42—43; idem, *L'Héritage de l'idée impériale byzantine dans la numismatique et la sigillographie roumaines au moyen âge*, in *Byzantina*, III (1971), p. 255—256.

⁶³ *Monetele lui Radu I Basarab*, in *CDA*, p. 130.

- ⁶⁴ *L'Héritage...*, p. 258–259.
- ⁶⁵ *Titlatura...*, p. 154–165; voir aussi C. MARINESCU, *Înfințarea Mitropolilor în Țara Românească și în Moldova*, in *A.R.M.S.I.*, III^e série, tome II, 1924, p. 247–254.
- ⁶⁶ M. HOLBAN, *op. cit.*
- ⁶⁷ P. Ș. NĂSTUREL, *op. cit.*, p. 308.
- ⁶⁸ V. DRĂGHICEANU, in *CDA*, p. 46.
- ⁶⁹ *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, I, in *Romanoslavica*, XI (1965), p. 273 et note 5.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 257, note 3. Voir aussi I. C. FILITTI, *Despre Negru Vodă*, in *A.R.M.S.I.*, III^e série, tome IV, 1925, p. 26–27.
- ⁷¹ *L'Expédition de Louis I^{er} de Hongrie contre le prince de Valachie Radu I^{er} Bassarab en 1377*, Vălenii de Munte, 1925 (*Revue Historique, du Sud-Est Européen*, II (1925), n^o 4–6, p. 73–81).
- ⁷² *Ibidem*, p. 12 (*Appendice*).
- ⁷³ GR. NANDRIȘ, *Un document privitor la împărțirea Mitropoliei Țării Românești, 1372* (1373), in *Închinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 295.
- ⁷⁴ G. I. BRĂȚIANU, *op. cit.*
- ⁷⁵ *Ibidem*, p. 12 (*Cronaca Carrarese*).
- ⁷⁶ P. LEMERLE, *Actes du Kullumus* (Archives de l'Athos, II), Paris, 1946, p. 8–14; 102–105; 110–137.
- ⁷⁷ EM. LĂZĂRESCU, *op. cit.*
- ⁷⁸ *CDA*, p. 43–44.
- ⁷⁹ *CDA*, p. 44–49; 59–65.
- ⁸⁰ V. DRĂGHICEANU, *CDA*, p. 32–34.
- ⁸¹ *Ibidem*, p. 35; TEODORA VOINESCU, *Un caiet de modele de pictură medievală...*, surtout p. 159–186.
- ⁸² T. VOINESCU, *op. cit.*, p. 173, fig. 32, sur laquelle on peut facilement reconnaître les silhouettes de sainte Anne portant la Vierge enfant et de sainte Elisabeth avec saint Jean enfant, les deux étant des copies fidèles d'après les fresques du XVI^e siècle de l'église du Monastère d'Argeș (maintenant conservées au Musée d'Art de Bucarest). La même source iconographique semble probable pour la fig. 28 (p. 171).
- ⁸³ *Op. cit.*, p. 159.
- ⁸⁴ *Op. cit.*, p. 168–171.
- ⁸⁵ V. DRĂGHICEANU, in *CDA*, p. 36–38.
- ⁸⁶ I. MIHAIL, *Pictura bisericii Domnești din Curtea de Argeș*, in *CDA*, p. 189.
- ⁸⁷ T. VOINESCU, *op. cit.*, p. 161, considère le dessin reproduit à la fig. 20 (de son article) comme étant la copie des scènes le *Baiser de Judas* et *Jésus devant les grands prêtres* qui se trouvaient à Saint-Nicolae d'Argeș. Il est pourtant hors de doute que la source de Radu Zugravul pour ces deux scènes est un autre monument, car le *Baiser de Judas* existe encore sur le mur Sud à Argeș et ne coïncide guère avec l'esquisse de Radu. Le *Jugement de Pilate*, dessin reproduit à la fig. 29, nous semble aussi copié d'après un autre monument, compte tenu de quelques détails qui n'apparaissent ni dans les fresques conservées à Argeș, ni dans les dessins de Radu Zugravul qui sont certainement inspirés par celles-ci. En échange, nous proposons comme inspirés par les fresques de Saint-Nicolae les dessins de Radu Zugravul reproduits par les fig. 33, 73, 99, 117.
- ⁸⁸ *Op. cit.*, p. 21.
- ⁸⁹ FR. ENGELS, *Războiul fărâncesc german*, Bucarest, 1958, p. 48–49.
- ⁹⁰ V. BRĂȚULESCU, *Inscripții slave religioase din biserica Domnească de la Curtea de Argeș*, in *CDA*, p. 190–191.
- ⁹¹ SUZY DUFRENNE, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, in *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrade, 1967, p. 35–46; P. A. UNDERWOOD, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in *The Kariye Djami*, vol. IV (Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background), Londres (Princeton), 1975, p. 245–302.
- ⁹² Pour les reproductions d'après les fresques, nous renvoyons surtout à *CDA* et à l'album de O. TAFRALI, *op. cit.*
- ⁹³ G. MILLET, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945. À Argeș la scène porte les marques de la décoration de « raccomodage » du XIX^e siècle, pourtant, son existence dans le programme initial n'est pas à exclure.
- ⁹⁴ A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 238, 249–250.
- ⁹⁵ Mieux connu, et assez rapproché dans le temps, est l'exemple de l'abside de l'église de Kalendjicha en Géorgie (1384–96), cf. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 519. Il y a aussi des exemples plus anciens, surtout en Cappadoce.
- ⁹⁶ P. P. PANAITESCU, *Inscripțiile religioase grecești de la biserica Domnească*, in *CDA*, p. 161. Des traces d'une inscription grecque très détériorée, qui n'a pas été mentionnée, se trouvent sur l'archivolte de la conque du bēma.
- ⁹⁷ P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p. 49–59.
- ⁹⁸ O. TAFRALI, *op. cit.*, pl. XXXI. En dehors des personnages mentionnés, sur l'arc précédant la conque se trouvent aussi deux bustes d'« ancêtres » dont le nom est indéchiffrable.
- ⁹⁹ Il faut rappeler l'existence, dans le programme actuel des voûtes de la croix grecque, de grands médaillons contenant des représentations en buste de personnages de l'Ancien Testament. On peut encore lire les noms de Levi et Josaphat à l'Est, Jacob et Siméon au Sud, et Ahas au Nord. On ne peut pas préciser si le peintre du XIX^e siècle a reproduit des médaillons figurant dans le programme initial.
- ¹⁰⁰ Le « Tabernacle du Témoignage » dans la peinture balkanique du XIV^e siècle, in *L'Art byzantin chez les Slaves (Premier recueil...)*, II, Paris, 1930, p. 315–324.
- ¹⁰¹ Voir *CDA*, fig. 214.
- ¹⁰² Cf. *Idem*, fig. 213 et 214.
- ¹⁰³ *Op. cit.*, p. 12–13.
- ¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 319.
- ¹⁰⁵ A. GRABAR, *L'Empereur...*, p. 176–177; nous reproduisons le passage suivant : « Il est assez frappant, en effet, que les plus anciennes de ces images [le Tabernacle du Témoignage et les Porteurs d'offrandes] soient exactement contemporaines des premiers règnes qui n'avaient pris le caractère de la légalité qu'après avoir été solennellement consacrés par l'Église ».
- ¹⁰⁶ M. A. MUSICESCU, *op. cit.* p. 13.
- ¹⁰⁷ SUZY DUFRENNE, *op. cit.*, p. 40–41; Sirarpie Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Paracletos, in The Kariye Djami* vol. IV, p. 338–341.
- ¹⁰⁸ SUZY DUFRENNE, *Images du décor de la prophète*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVI (1968), p. 299–301. Tel qu'il se présente à Argeș le thème est assez semblable, du point de vue de l'iconographie, au symbole du Saint-Sépulcre reproduit sur les sceaux de l'ordre des chevaliers de saint Jean-de-Jérusalem; O. TAFRALI, *op. cit.*,

p. 92–93. Pourtant, il est vraisemblable que l'ordre des chevaliers Hospitaliers ait adopté une image dont l'iconographie était déjà établie dans l'Orient palestinien. Le thème est utilisé pour décorer les « epitaphioi » byzantins brodés.

¹⁰⁹ Des exemples tardifs et modifiés de ce thème dans la peinture murale se trouvent, par exemple, à Météora dans le monastère de la Métamorphosis (cf. A. NYNGORPOULOS, *Σχεδιασμοί ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Αλωσιν*, Athènes, 1957, pl. 16/2) et au Mont Athos (cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, p. 220).

¹¹⁰ Voir *supra* note 87, vers la fin.

¹¹¹ Le point d'interrogation entre parenthèses (?) marque les scènes identifiées par nous qui présentent un degré de détérioration tellement avancé qu'il serait hasardeux de nous prononcer sans hésitation. Les scènes se trouvent dans la travée NE et dans la prothèse. Deux thèmes qui ne permettent aucun doute sont la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* et la *Guérison du paralytique de Capharnaïm*.

¹¹² Cette scène a été considérée auparavant la *Résurrection de la fille de Jaire*; les détails iconographiques présents à Argeș ne coïncident pas avec ceux caractéristiques à ce thème, mais avec ceux propres à la *guérison du serviteur du centurion*.

¹¹³ P. A. UNDERWOOD, *op. cit.*, p. 267–268 (voir note 97, *supra*).

¹¹⁴ O. TAFRALI, *op. cit.*, *album*, pl. LXXX a, et pl. LXXXI.

¹¹⁵ Voir M. A. MUSCIESCU, *op. cit.*, l'illustration hors texte intitulée *Ducerea lui Isus la mormânt*.

¹¹⁶ I. WRATISLAW-MITROVIĆ et N. OKUNEV, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in *Byzantinostavica*, III (1931), n° 1, p. 134–180.

¹¹⁷ J. MEYENDORFF, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 213, 318.

¹¹⁸ M. A. MUSCIESCU, *op. cit.*, p. 23–24, a été la première à remarquer cette particularité, mais l'interprétation du thème est différente de celle que nous proposons nous-même.

¹¹⁹ Voir CDA, pl. VII, p. 112 et fig. 225; O. TAFRALI, *op. cit.*, *album*, pl. XCVII. À cause de la distance réduite entre le pilier et le temple on ne peut pas photographier convenablement le *Chevalier* et c'est pourquoi on a eu recours, dans les ouvrages cités, à des reproductions exécutées à l'aquarelle. Le *Christ trônant* du registre supérieur est plus facile à photographier: voir V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, fig. 316, où l'on peut observer aussi la surface martelée dont nous allons parler dans le texte.

¹²⁰ V. DRĂGHICEANU, CDA, p. 55, a émis l'hypothèse que l'image du *Chevalier* représente le personnage enterré au pied du pilier et qui avait été fils ou parent d'un voïvode. P. CHIHAI, *Semnificația portretelor din biserică Mănăstirii Argeș*, in *G.B.*, XXVI (1967), n° 7–8, p. 788–791 (et note 4), rejette l'hypothèse de la représentation d'un personnage laïque et estime que « le chevalier sans tête » est l'image de saint Théodore Stratilate. Pourtant, saint Théodore Stratilate et saint Théodore Tyron sont tous les deux représentés dans le programme initial de l'église, sur les faces Est des piliers NO et SO du naos, ce qui exclut cette identification. M. A. MUSCIESCU, *op. cit.*, p. 24, incline aussi pour l'interprétation du « chevalier sans tête » comme effigie d'un saint militaire.

¹²¹ *Cercelări antropologice asupra osemintelor aflate în săpături*, in CDA, p. 153.

¹²² Voir la reproduction en couleurs dans O. TAFRALI, *op. cit.*, *album*, pl. XCVII.

¹²³ Pour le problème de l'exécution de couples de portraits différents d'un même personnage, dans l'art byzantin, voir H. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 72–85.

¹²⁴ L'hypothèse a été formulée par O. TAFRALI, *op. cit.*, p. 93, qui se fondait sur une applique en or, figurant un jeune chevalier assis, trouvée dans la tombe située au pied du pilier NE du côté Est.

¹²⁵ En ce qui concerne l'attitude de Mircea cel Bătrîn envers ses consanguins, un fait nous semble plein de significations: bien qu'à Argeș dans l'église de Saint-Nicolas il y eût encore place suffisante pour son propre tombeau, Mircea a tenu à être enterré dans un autre endroit, au monastère de Cozia qui était sa propre fondation. Sa « séparation » vis-à-vis de la nécropole voïvodale d'Argeș où il paraît fort probable qu'était enterré aussi son demi-frère, le voïvode Dan Ier, ne semble pas fortuite mais intentionnelle. Mircea cel Bătrîn voulait ainsi souligner son autonomie envers la branche rivale de sa famille voïvodale. Dans un document — qui nous est parvenu en traduction latine tardive d'après un original slave (D.R.H., B., I, n° 15, p. 37, année 1391) — apparaît, vers la fin, une phrase assez intéressante: « ... ut post meum e vivis decessum, si quem Deus elementissimus ad hocce dominium et gubernium regni hujus Valachiae, aut ex una, aut ex alia principali, aut quacumque familia collocaverit... ». (La formule employée: « soit de l'une, soit de l'autre [famille] princière » semble un indice que — du moins à la date de la rédaction du document — Mircea était obligé de tenir compte de l'égalité (sinon de la priorité) des droits à la succession de « l'autre famille (branche) princière », c'est-à-dire des descendants de Dan Ier — premier né de Radu Ier. Mais, on peut supposer à juste titre que son désir était celui d'évincer définitivement les Dănești et d'assurer la succession à son fils Mihail: ce que d'ailleurs il a réussi.

¹²⁶ P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, p. 41–42; cf. D.R.H., B., vol. I, n° 53, p. 105 et n° 89, p. 154.

¹²⁷ G. BABIĆ, *op. cit.* (voir *supra* note 5).

¹²⁸ T. VOINESCU, *op. cit.*, fig. 99.

¹²⁹ R. THEODORESCU, *Bizant, Balcani, Occident...*, p. 217 et note 183.

¹³⁰ T. VOINESCU, *op. cit.*, p. 168, 174.

¹³¹ Sur la face Est du pilier NE, au-dessus des images originelles du *Christ trônant* et du « *Chevalier sans tête* » on a appliqué — à une date qui reste incertaine — une nouvelle couche de peinture. On peut voir sur la reproduction de O. TAFRALI, *op. cit.*, *album* pl. XCVII, des restes de la fresque plus récente et le nom de saint Christophore.

¹³² Les inscriptions préservées indiquent saint Serge, saint Bachos et saint Photios.

¹³³ On peut encore déchiffrer près du groupe des rois l'inscription: ὁρὸς βασιλεῖς...

¹³⁴ A. GRABAR, *L'Empereur...*, p. 90–92; 169, 173; Chr. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 15–16, 238, 241–242.

¹³⁵ *The Kariye Djami*, 3 volumes, New York, 1966 (vol. I, texte; vol. II et III, planches).

¹³⁶ *The Kariye Djami* (Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background), vol. IV, Londres — Princeton, 1975.

- ¹³⁷ JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, p. 161–194; idem, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, p. 195–241; P. A. UNDERWOOD, *Some Problems...*, p. 243–302; SIRARPIE DER NERSESSIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion*, p. 303–350.
- ¹³⁸ Voir : P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, vol. I, p. 94–95, 119, 122–123; *ibidem*, vol. IV, p. 280–283, 285–289, 302; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, in *The Kariye Djami*, vol. IV, p. 185, 186, 188, 193, 202, 205–207, 214, 225, 227, 231, 236–237, 239; S. DER NERSESSIAN, in *The Kariye Djami*, vol. IV, p. 339–341.
- ¹³⁹ H. BELTING, *Das illuminierte Buch...*, spécialement p. 53, 70, 97. Bien que les recherches de l'auteur soient centrées sur les commandes et commanditaires de manuscrits enluminés dans la société byzantine des XIII^e et XIV^e siècles, les conclusions auxquelles il arrive peuvent être étendues à la sphère plus large des possibilités de commande artistique en général, au sein de l'Empire et dans les territoires influencés par la culture byzantine.
- ¹⁴⁰ Voir *supra* les notes 137 et 138.
- ¹⁴¹ Les abréviations entre parenthèses dans le texte se réfèrent aux illustrations de la monographie *The Kariye Djami*. Nous avons spécifié l'auteur (abrégé) et le volume en chiffres romains; la page indiquée est une page d'illustration dans les volumes II et III. Le volume IV ayant les illustrations numérotées séparément pour chaque article, nous avons indiqué aussi les noms des auteurs.
- ¹⁴² J. LAFONTAINE-DOSOGNE, in *The Kariye Djami*, vol. IV, p. 220 et fig. 47.
- ¹⁴³ P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, vol. I, p. 118–119.
- ¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 122–123.
- ¹⁴⁵ Les abréviations Millet se réfèrent aux planches de l'Album de G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.
- ¹⁴⁶ *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, p. 71–74.
- ¹⁴⁷ A. XYNGOPOULOS, *loc. cit.*, spécifie l'existence de ce détail dans la peinture des monuments de Mistra. Ceux-ci abritent, néanmoins, des œuvres appartenant à l'école de Constantinople, et le détail iconographique fait partie du répertoire byzantin général, même si on le rencontre plus souvent dans les œuvres de la zone macédonienne.
- ¹⁴⁸ *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967.
- ¹⁴⁹ *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkan-slaven und den Rumänen*, in *Actes du XIV^e Congrès*, I, p. 189–205.
- ¹⁵⁰ *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958, IV/2, p. 1–63; idem, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art*, in *The Kariye Djami*, vol. IV, p. 109–160.
- ¹⁵¹ *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle* (Les recherches sur l'évolution du style), in *Actes du XIV^e Congrès*, I, p. 153–188.
- ¹⁵² *Moravsko slikarstvo (La Peinture de l'école de la Morava)*, Belgrade, 1968; idem, *La Peinture murale byzantine, XII^e et XIII^e siècles*, in *XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, III, *Art et Archéologie*, Athènes, 1976, p. 3–96.
- ¹⁵³ *Op. cit.*, p. 396–397.
- ¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 171.
- ¹⁵⁵ *The Style...*, p. 153.
- ¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 199.
- ¹⁵⁷ *Ibidem*, *loc. cit.*
- ¹⁵⁸ *Istoria artei feudale în țările române*, I, p. 340–391. La date proposée par V. Vătășianu pour la décoration d'Argeș (*op. cit.*, p. 388–389) se place durant le règne de Nicolae-Alexandru, donc entre 1352 et 1364.
- ¹⁵⁹ M. A. MUSCIESCU, *op. cit.*, p. 29, a été la première à parler d'une « troisième manière » dans l'ensemble des fresques de Curtea de Argeș, mais en la limitant au *Cycle de la Vie de saint Nicolas*.
- ¹⁶⁰ I. MIHAIL, in *CDA*, p. 172.
- ¹⁶¹ *Inscripțiile religioase grecești...*, in *CDA*, p. 161–171, surtout p. 167–171.
- ¹⁶² R. NAUMANN et H. BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966.
- ¹⁶³ *Op. cit.*, p. 21, 30–31.
- ¹⁶⁴ Voir *supra* notes 148–151.
- ¹⁶⁵ *The Style...*, p. 152–156.
- ¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 139–177.
- ¹⁶⁷ *The Style...*, p. 153.
- ¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 150.
- ¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 129.
- ¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 26.
- ¹⁷¹ *Op. cit.*, p. 396.
- ¹⁷² *Op. cit.* (Voir *supra* note 156).
- ¹⁷³ O. DEMUS, *The Style...*, p. 152 et suivantes, mais l'auteur ne rattache pas les fresques d'Argeș à ce courant.
- ¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 154; A. GRABAR, *Les Fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, II, p. 841–846; A. VASILIEV, *Ivanovskite stenopisi*, Sofia, 1952, p. 25–36, fig. 6–7, 17–58.
- ¹⁷⁵ M. CHATZIDAKIS, *op. cit.*, p. 174, 179.
- ¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 172 et suivantes.
- ¹⁷⁷ TANIA VELMANS, *La Peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* (Série G. Millet, fascicule IV), Paris, 1969, p. XXIII–XXV, pl. 57–59.
- ¹⁷⁸ V. DJURIĆ, *Radionitza Mitropolita Iovana zografra*, in *Zograf*, Belgrade, 1969, n° 3, p. 18–33.
- ¹⁷⁹ M. A. MUSCIESCU, *op. cit.*, p. 31, remarquait aussi des analogies avec les fresques de l'église de Saint-André sur la rivière Treska.
- ¹⁸⁰ O. DEMUS, *The Style...*, p. 128–129, 147–148, 150–151.
- ¹⁸¹ ELKA BAKALOVA, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle*, in *L'École de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, p. 61–75; idem, *La Société et l'art en Bulgarie au XIV^e siècle*, in *Actes du XIV^e Congrès*, II, p. 33–38; I. PRASKOV, *Peintures murales récemment découvertes dans la chapelle de la tour de Hreljo au monastère de Rila en Bulgarie*, in *Actes du XIV^e Congrès*, III, p. 415–418.
- ¹⁸² G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État Byzantin*, Paris, 1969, p. 551–571.
- ¹⁸³ J. MEYENDORFF, *Society and Culture in the Fourteenth Century. Religious Problems*, in *Actes du XIV^e Congrès*, I, p. 111–124.
- ¹⁸⁴ FR. DÖLGER, *Die «Familie der Könige» im Mittelalter*, in *Festschrift für R. V. Heckel*, Historisches Jahrbuch, 60 (1940), p. 397–420.
- ¹⁸⁵ G. OSTROGORSKY, *Die byzantinische Staaten-hierarchie*, in *Seminarium Kondakovianum*, VIII (1936), p. 41–61; idem, *The Byzantine Emperor and the Hierarchical World Order*, in *The Slavonic and East European Review*, 35 (1956/1957), p. 1–14.
- ¹⁸⁶ EM. VÎRTOSU, *Titulatura domnilor...*, surtout p. 83–101.

¹⁸⁷ P. LEMERLE, *op. cit.* (voir *supra* n. 76).

¹⁸⁸ G. I. BRĂTIANU, *L'Expédition de Louis I^{er} de Hongrie...*, p. 11.

¹⁸⁹ Pourtant, si la domination de Radu sur Vidin s'est prolongée au-delà de l'année 1377, alors la

décoration du monument a pu s'effectuer à une date située entre 1378 et 1382, cette dernière année étant en tout cas le *terminus ante quem* de l'exécution de la fresque.

Abréviations

<i>Actes du XIV^e Congrès</i>	= <i>Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines. Bucarest, 1971.</i> 3 volumes : I, Bucarest, 1974 ; II, Bucarest, 1975 ; III, Bucarest, 1976.
<i>A.R.M.S.I.</i>	= Academia Română, <i>Memoriile Secțiunii Istorice.</i>
<i>B.C.M.I.</i>	= <i>Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice.</i>
<i>B.M.I.</i>	= <i>Buletinul Monumentelor Istorice.</i>
<i>B.O.R.</i>	= <i>Biserica Ortodoxă Română.</i>
<i>CDA</i>	= <i>Curtea Domnească din Argeș</i> , Bucarest, 1923.
<i>D.R.H. (B)</i>	= <i>Documenta Romaniae Historica</i> (B. Țara Românească).
<i>G.B.</i>	= <i>Glasul Bisericii.</i>
<i>M.O.</i>	= <i>Mitropolia Olteniei.</i>
<i>R.E.S.E.E.</i>	= <i>Revue des Études Sud-Est Européennes.</i>
<i>R.R.H.A.</i>	= <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i> , Série Beaux-Arts.
<i>S.C.I.A.</i>	= <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> , Seria Artă plastică.
<i>S.C.I.M.</i>	= <i>Studii și Cercetări de Istorie Medie.</i>
<i>S.M.I.M.</i>	= <i>Studii și Materiale de Istorie Medie.</i>

DEUX ŒUVRES FERRARAISES AU MUSÉE D'ART DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

Victor Ieronim Stoichiță

SECONDE PARTIE :

« ZOANE FRANCESCO DA
PARMA PICTORE EGREGIO »

En ce qui concerne l'*Allégorie I* le fait de rapprocher l'œuvre de Ercole des schémas du *Parnasse* de Mantegna pousse l'auteur vers une grave impasse car, comme on le sait, Ercole meurt en 1496 tandis que *Il Parnasso* n'est probablement achevé qu'en 1497. Busuioceanu s'efforce d'expliquer les affinités d'entre les deux œuvres à l'aide des dessins de Mantegna et des gravures antérieures à l'achèvement du tableau. Comme s'il avait deviné les points faibles de sa reconstitution, méritoire d'ailleurs, Busuioceanu parachève son article en laissant intentionnellement de côté la paternité de Maineri (son nom est ainsi mentionné pour la première fois, même si de manière négative) pour les tableaux de Sinaia ainsi que pour ceux du même groupe, comme par exemple la *Circoncision* de Turin. Mais ceci ne pouvait pas facilement passer inaperçu et c'est C. L. Ragghianti qui donna la réplique dans une note très brève⁷ où, niant la paternité de Ercole, il insérait les œuvres dans le Catalogue de Maineri, personnalité qui s'était fait connaître grâce surtout à l'effort de A. Venturi⁸ et de R. Longhi⁹.

En 1941¹⁰, Ortolani attribue les œuvres de Sinaia à la création finale de

La paternité que nous proposons aux deux œuvres du Musée d'Art de Bucarest, celle notamment de leur attribution à Gian Francesco Maineri, n'est pas entièrement originale. Dès 1938, le nom du peintre, sans toutefois obtenir l'accord unanime de la critique, était déjà fréquemment prononcé¹. L'effort de reconstituer, même si sommairement, l'histoire de l'attribution des peintures ainsi que d'essayer leur intégration plus précise dans l'ambiance de la culture ferraraise, nous semble donc s'imposer.

Les anciens catalogues (celui de la collection Bamberg, lieu de provenance des tableaux² et celui de la collection royale³ rédigé par Bachelin) les attribuent à Luca Signorelli. C'est le mérite de Al. Busuioceanu⁴ que d'avoir proposé une étude attentive de ces œuvres, en les détachant du corpus de Signorelli afin de les attribuer — selon une heureuse intuition — à la peinture ferraraise du Quattrocento récemment redécouverte à la suite de la grande exposition de 1933 et de l'étude de Longhi de 1934 qui s'y rattache.

Busuioceanu écrit : « I quadri mostrano in modo evidente i caratteri dell'arte di Ercole de'Roberti, così energica ed incisiva, e così piena di espressiva fantasia. L'architettura dello sfondo del primo quadro, lo sviluppo delle composizioni, il modulo delle forme umane, i tipi, i tratti calligrafici ed angolosi dei contorni, il movimento vivace, i colori, tutto concorda a suggerire questa attribuzione, che si può provare mediante il confronto con le altre opere del maestro »⁵.

En conséquence, en proposant une comparaison entre l'*Allégorie II* et *La raccolta della manna* de la National Gallery, c'est à juste titre que Busuioceanu souligne la similitude d'entre les deux figures féminines du centre. Le savant attire toutefois l'attention sur le fait que les peintures de Sinaia (lieu de leur conservation avant d'entrer dans le patrimoine du Musée de Bucarest), « sensibilmente più tardi di quello di Londra »⁶, se rapprochent ainsi de la *Pala Portuense* (1480) et des prédelles de Dresde, où Roberti se penche de plus près sur l'œuvre de Mantegna.

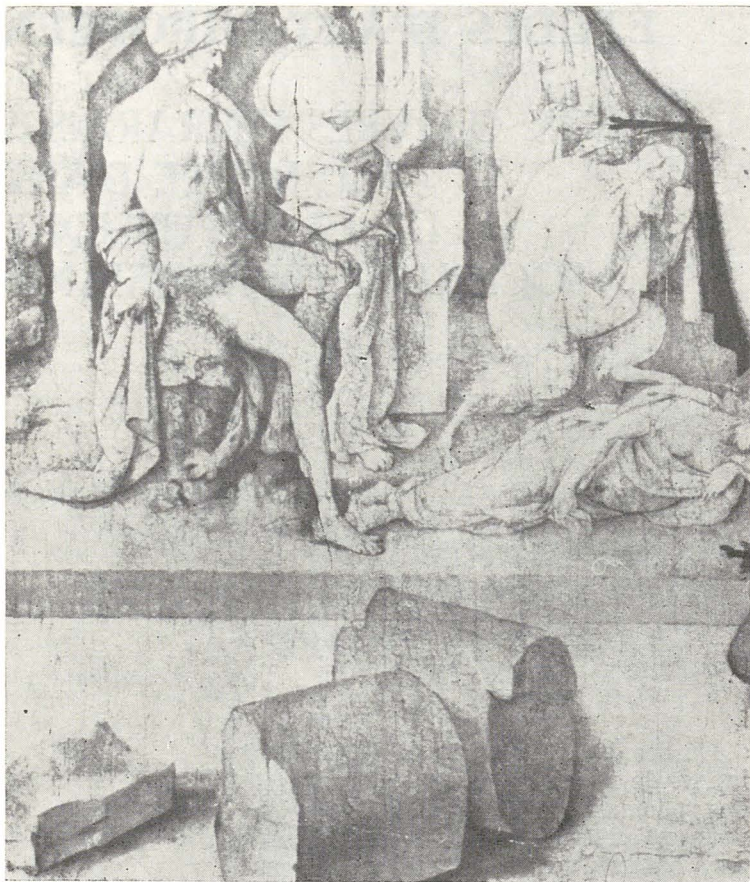


Fig. 1. — Amico Aspertini, *Saint Sébastien*, détail, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



Fig. 2. — Gian Francesco Maineri, *Deux femmes et un enfant*, dessin, vers 1500–1505, Londres, British Museum.

Roberti à cause de leur « archéologismo misteriosofico » et de leur « astruso allegorizzare », tout en laissant une porte ouverte pour leur emplacement dans le cercle de sévère obédience robertienne. B. Nicolson¹¹ se prononce en faveur de Ercole. Mario Salmi¹² qualifie ces œuvres de « deroberteschi, pur nel ricordo del Mantegna e nelle danza del Buon Augurio anche con qualche sentore delle stampe del Pollaiuolo ». En même temps Salmi suppose que l'idée appartient à Ercole, vers la fin de sa vie, notamment à l'époque de son hypothétique voyage à Rome, d'où il aurait déduit le module classicisant de la scénographie de l'*Allégorie II*.

En 1959, le Musée de Bucarest envoya les photographies des deux œuvres aux experts les plus qualifiés afin de résoudre les problèmes de l'attribution. Celle-ci, toutefois, demeure ambiguë car Longhi propose — pour la première fois après le compte rendu de Ragghianti en 1938 — le nom de Maineri, tandis que Berenson les attribue à Ercole de'Roberti¹³.

Fait étrange, mais justement pour cela significatif, dans le grand répertoire final de Berenson¹⁴ on peut lire — sans commentaire — à côté des titres de ces deux œuvres, le nom de Gian Francesco Maineri.

En 1971, C. L. Ragghianti¹⁵ revient sur l'argument qui accepte non seulement les racines culturelles, si fréquemment mentionnées, mais également l'influence exercée par Signorelli. Il nous paraît utile de citer Ragghianti *in extenso*: « L'esame più spinto esclude d'esser di fronte a un agglomerato di centoni, a un componimento di „excerpta”. C'è insomma nelle due scene una ragione compositiva autonoma ed esauriente e sarebbe far torto all'intelligenza formale il ritenere che non si colga un'originalità di concezione e di visione, che oltre alla sua originalità nel Quattrocento italiano si afferma in alcuni episodi salienti con una potenza di suggestione che non è fuor di proporzione chiamare straordinaria... »

L'autografia pittorica e di stesura indica dunque il Maineri, ma la responsabilità dell'esecutore può essere estesa all'invenzione, all'impianto e alla determinazione formale nucléaire di parti così nuove, incôndite, di veramente eccezionale fantasia comme il gruppo



Fig. 3. — Antonio del Pollaiuolo, *Danse*, fresque, Florence, Villa Gallina.

centrale della „Nascita” o le figure dormienti spossate del „Sonno”? »¹⁶.

La réponse négative de Ragghianti est étayée sur les rapports — confirmés par les documents — entre Ercole et Gian Francesco Maineri (concernant la *Pala di Santo Spirito* commandée à Ercole en 1494 et, après sa mort, à Maineri, en 1498); le critique émet l'hypothèse que dans le cas des Allégories de Bucarest, il s'agit également d'une collaboration: « Si rende plausibile che il Maineri continui anche qui una consuetudine con Ercole, per cui si sono tramandate due fantasie del Maestro non solo come ideazioni, ma come concretamenti grafici o pittorici individuali che l'esecutore pedissequo ha trasmesso in una tradizione che conserva almeno parte della forza proiettiva degli originali »¹⁷.

Les avatars de l'attribution des deux tableaux paraissent lier pour toujours les noms des deux peintres ferrarais. Mais à peine quelques années plus tard Rose Marie Molajoli¹⁸ inscrit les deux Allégories dans le Catalogue rigoureusement exact de Ercole en les datant approximativement 1490, pour que l'année prochaine Silla Zamboni¹⁹,

reproposant, à l'occasion de la première étude monographique dédiée à Maineri, un examen attentif du problème, soutienne, à l'aide d'arguments — à notre avis — irréfutables, la paternité de Maineri.

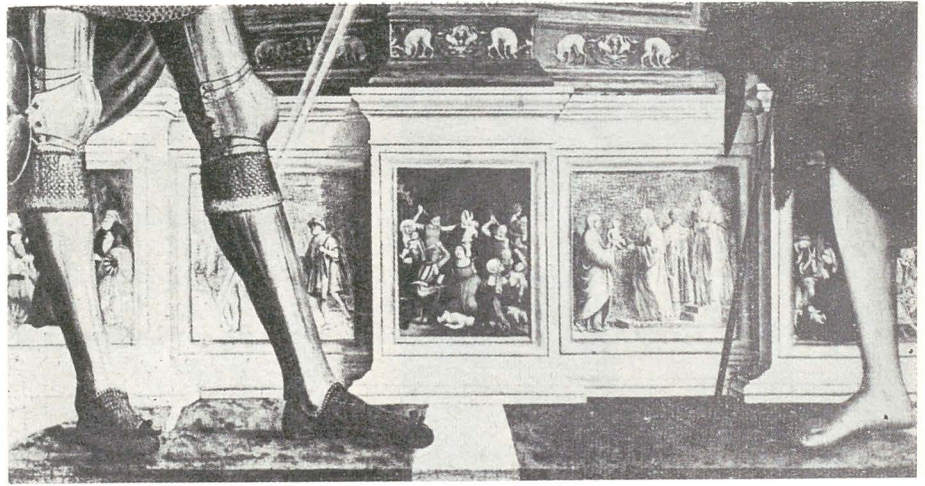
Mais avant de prendre en discussion la reconstitution soignée de Zamboni il nous paraît nécessaire de dire quelques mots sur le héros même.

C'est grâce à A. Venturi²⁰ que, vers la fin du siècle dernier, Gian Francesco Maineri sera récupéré dans sa réalité historique et artistique. C'est en 1888 que le savant découvre dans la collection Testa de Ferrare la première œuvre signée par Maineri, représentant une *Sainte Famille*²¹. Et c'est grâce à cet unique témoin de Maineri que A. Venturi réussit à reconstituer un *Corpus* pictural important, fait qui dotait Gian Francesco Maineri d'une personnalité des plus intéressantes de la fin du Quattrocento ferrarais. La documentation trouvée prouve que le peintre, originaire de Parme, jouissait d'un bon renom à Ferrare et à Mantoue, les deux villes où il a vécu et travaillé. En 1484 sa présence est pour la première fois signalée à Ferrare, en qualité de peintre de la Cour des d'Este; en 1492 il peint au Castello Ducale par ordre d'Eléonore d'Aragon et toujours pour elle, en 1493, il part à Mantoue pour peindre le portrait d'Isabelle, ce qui

Fig. 4. — Gian Francesco Maineri, *Amor Dei*, vers 1495 — 1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.



Fig. 5. — Gian Francesco Maineri, Lorenzo Costa et un troisième peintre, *La Vierge sur le trône, entourée de saints (Pala Strozzi)*, détail, Londres, National Gallery.



fait enrager les Strozzi pour lesquels Maineri avait justement commencé à peindre une *Pala* d'autel. En 1499 il revient probablement à Ferrare car nous savons que le portrait d'Isabelle d'Este était déjà achevé et quelques années plus tard il reçoit une commande très importante, ce qui prouve le renom dont il jouissait à Ferrare : le duc Ercole le charge de peindre une « Testa di San Zoane Baptista » pour la badessa Suor Lucia da Narni (la « sainte » enlevée peu avant par Ercole), tableau payé en 1502. En 1503 il se trouve de nouveau à Mantoue, à l'occasion d'un procès, c'est alors que Ercole le recommande à Isabelle comme « Zoane Francesco da Parma pictore egregio ». Au cours de la même année il retourne à Ferrare, tandis que l'année prochaine nous le trouvons travaillant à la Cour des Gonzague de Mantoue, ce qui mécontente de nouveau les commanditaires ferrarais dont il laissait inachevés quelques travaux. En 1505 il se casse une

jambe à Ferrare, en 1506 il se trouve de nouveau à Mantoue où il se plaint des conditions difficiles de son travail ; c'est la dernière information que nous avons sur Gian Francesco Maineri ²².

Cette pénurie de données sur la vie et l'œuvre de Maineri nous permet néanmoins d'en déduire sa notoriété dans l'ambiance ferraraise et mantovane, surtout après la mort de Ercole de'Roberti et de Mantegna.

Toutefois, l'opinion de Roberto Longhi concernant l'œuvre de Maineri est plutôt défavorable. Il le situait au premier rang parmi les artistes de Ercole d'Este « il cui fare tiene di un singolare estetismo bigotto e va complicando gli argomenti più semplici della devozione, di giunte episodiche et di filigrane ornamentali ». « Maineri — continue Longhi — sembra affatto incapace d'intendere la sottigliezza quasi filosofica del Roberti ultimo ; in grado tutt'a più di ridurla a giochi di pazienza quasi di ricamatore » ²³.



Fig. 6. — Ercole de'Roberti, *Raccolta della manna*, Londres, National Gallery.

La dernière reconstitution de l'œuvre de Maineri, proposée par Zamboni, a le grand mérite de prouver l'importance de la personnalité du peintre à Ferrare vers 1500. Il est certain qu'en comparant ses œuvres avec celles de Roberti nous nous situons sur un plan inférieur. « La grande époque » du Quattrocento ferrarais allait vers son déclin, mais il est parfaitement exact que l'œuvre de Maineri nous permet de saisir combien important était encore l'enseignement de Ercole et comment l'éclectisme raffiné qui lui était propre s'était installé comme un fait historique de premier ordre. Maineri, écrit Zamboni, était « un'artista di elegante respiro e di cultura assai scelta, incline a conciliare Ferrara e Mantova, Ercole e Mantegna, e non insensibile alle sollecitazioni che potessero venirgli da altre aree culturali, da Venezia e della Lombardia, come dal'Europa del Nord »²⁴.

Fig. 8. — Ercole de'Roberti (?), *La Femme de Hasdrubal avec ses fils*, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 7. — Ercole de'Roberti, *La Madeleine*, fragment de fresque provenant de la Chapelle Garganelli, Bologne, Pinacothèque Nationale.

En reprenant l'hypothèse de Ragghianti, Longhi insère, lui aussi, les tableaux de Bucarest dans le Catalogue de Maineri. Il note à quel point l'idée du *Amor Dei*²⁵ est d'inspiration robertienne, mais affirme en même temps combien l'exécution des « précieuses figurines » est typique pour Maineri. D'autre part *Eros Protheurythmos* « deve appartenere a un momento più maturo e culturalmente più inquieto ». L'an 1492 est un terme *post quem* possible, l'année où Mantegna élabore le *Parnasse* du Louvre. Zamboni rend compte correctement des relations entre Maineri et la culture florentine (Pollaiuolo, Robetta, Piero di Cosimo) et flamande²⁶.

D'autre part, il nous est assez difficile d'accepter la différence de datation proposée par Zamboni pour chacune de ces œuvres (*Amor Dei* dans les premières années de la dernière décennie, *Eros Protheurythmos* dans la seconde moitié de la dernière décennie du XV^e siècle). Il nous paraît également devoir abandonner l'hypothèse de Salmi²⁷, approuvée par Zamboni, quant au voyage de l'auteur des deux travaux à Rome, en 1492, et l'inspiration qu'il aurait tirée des arcs de triomphe romains pour la scénographie de l'*Amor Dei*. Nous avons essayé dans la première partie de cette étude de démontrer combien facilement les façades des



Fig. 9. — Gian Francesco Maineri, *Amor Dei*, détail.

Fig. 10. — Piero della Francesca, *La Mort d'Adam*, fresque, Arezzo, San Francesco.



villas ferraraises du Quattrocento pouvaient inspirer le fond de l'allégorie.

L'analyse minutieuse des deux œuvres confirme les intuitions de Zamboni, mais oblige en même temps à quelques mises au point sur la datation. Il devient évident également combien le jugement de Longhi demeure peu convainquant quant au « bigotisme » de Maineri. Bien au contraire, sa double physionomie : de peintre religieux et de peintre allégorisant est sensible presque partout dans son œuvre. Il s'exerce probablement d'après les plus importantes œuvres ferraraises du Quattrocento dont, malheureusement, un bon nombre s'est perdu. Il nous paraît indubitable que la source de la poétique des deux allégories de Bucarest tire son charme des grands cycles païens de Belfiore ou de Belriguardo. En étudiant le Catalogue actuel de Maineri nous nous rendons compte que cette dualité est intrinsèque à sa création dès le début de son activité. La *Sainte Famille* de Berlin — Dahlem la plus ancienne de ces peintures²⁸ est déjà une œuvre importante par sa complexité significative : Adam et Ève *en grisaille*, la symbolique zoologique évidente dans cette œuvre,

prouvent que nous nous trouvons devant un incunable de l'iconographie typique pour Maineri qui deviendra au fur et à mesure plus compliquée dans ses œuvres ultérieures. Le beau dessin représentant un *Sacrifice païen* de Newbury et ses travaux apparemment « bigotes », comme par exemple la *Flagellation*, jadis dans une collection privée de Milan, la *Pala Strozzi* de Londres (il est à peu près certain que Maineri y a contribué), etc., portent la charge typiquement ferraraise de cette ambiguïté de la foi et de la coutume religieuse.

Il est néanmoins évident que les considérations qui précèdent sont insuffisantes pour installer correctement les deux allégories dans le *Corpus* de Maineri. Une confrontation stylistique s'impose d'urgence ; elle sera d'autant plus éloquent que les racines formelles — dans la même mesure que celles sémantiques — prouveront leur extrême variété. Afin de nous délivrer de l'anxiété concernant le problème de l'attribution, quelques confrontations seront suffisantes. Les nus de l'*Eros Protheurythmos* sont les jumeaux de ceux des grisailles assez nombreuses dans l'œuvre de Maineri, ici évidemment entraînés dans

un mouvement rythmique différent d'origine mantegnaesque. Les deux femmes habillées trouveront une réplique élégante dans un dessin, probablement plus tardif, du British Museum²⁹. D'autres détails soulignent la connaissance — déjà mentionnée — de l'art de Mantegna ou de Piero di Cosimo, ainsi que l'étroite familiarité de l'artiste avec l'œuvre d'Ercole de'Roberti. La cadence du mouvement des figures féminines, ainsi que leurs physionomies, sont étroitement apparentées à la *Pala Griffoni*. En ce qui concerne les figures couchées, elles mélangent le schéma typique des Cassoni florentins à des suggestions flamandes et ombriennes. Plus encore, une des comparaisons les plus éloquentes nous paraît être en ce moment celle d'avec les *grisailles* (également d'empreinte ombrienne) du Saint Sébastien par le jeune Aspertini, aujourd'hui à Washington. Pollaiuolo est présent par une citation précise, visible chez le danseur de gauche, en échange on trouve un possible écho — ainsi qu'on le verra plus bas — de l'œuvre ferraraise de Piero della Francesca dans la figure endormie, si discutée, de la partie droite.

Amor Dei développe le rythme concentré de la *Cène* de Ercole, de Londres.

Fig. 11. — Gian Francesco Maineri, *Via Crucis*, Modène, Galeria Estense.

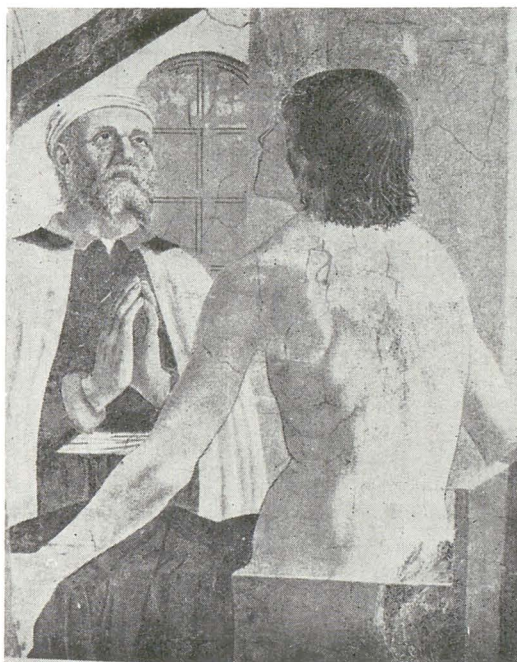


Fig. 12. — Piero della Francesca, *L'Invention de la Croix*, fresque, Arezzo, San Francesco.

Ici aussi Maineri s'inspire pour quelques-uns de ses types humains, comme par exemple la figure de droite qui répète la position de Saint Jean dans l'œuvre d'Ercole, procédé qui sera répété dans la *Pietà* de l'Institut Courtauld de Londres. La référence de Busuioceanu à la *Raccolta della manna* demeure valable, l'artiste y ajoute une nuance de pathétisme qui manque dans l'œuvre de Londres mais s'y trouve, évidente, dans les fresques de la Capella Garganelli. Tout le filon du pathétisme de Maineri (voire la *Flagellation* de Milan, *Jésus et l'ange*, jadis à Richmond, la *Pala Strozzi*) nous paraît la prolongation extrême des conquêtes d'Ercole de'Roberti dans les fresques de la Chappelle Garganelli et de la prédelle de Dresde.

La confrontation peut être enrichie si l'on compare les figures féminines du cortège avec la série des saints de Maineri, ou bien le vieux de droite avec les figures « expressionnistes » des œuvres généralement acceptées comme appartenant à Maineri (v. par ex. le bourreau de gauche, dans la *Flagellation* jadis à Milan). Le vieux prophète paraît, lui-aussi, issu d'un prototype célèbre car nous le rencontrons également chez les autres Ferrarais de l'époque, comme par



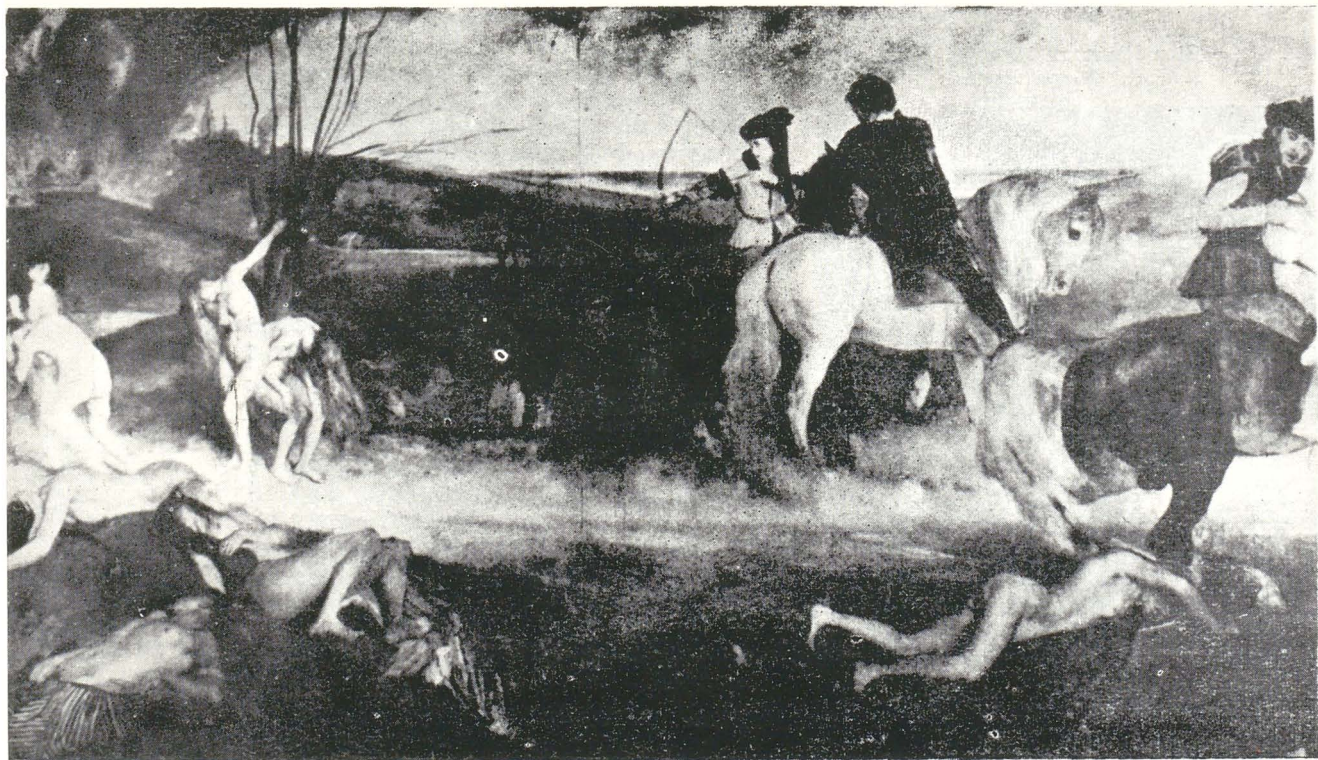
Fig. 13. — Gian Francesco Maineri, *Eros Prothourythmos*, détail.

Fig. 14. — Edgar Degas, *Scène de guerre au moyen âge*, 1865, Paris, Jeu de Paume.

exemple dans la figure de Saint Jérôme, œuvre de Panetti, se trouvant à Hanovre. D'autres figures nous révèlent combien la culture de Maineri était riche. La femme demi-nue, à genoux, garde, malgré sa figure typiquement

robertienne, un indiscutable souvenir de la volumétrie raffinée de Piero della Francesca. La situation est la même quant au jeune homme à la taille ceinte de feuilles de vigne et dont nous retrouvons la mélancolie dans le *Portement de Croix* de Maineri.

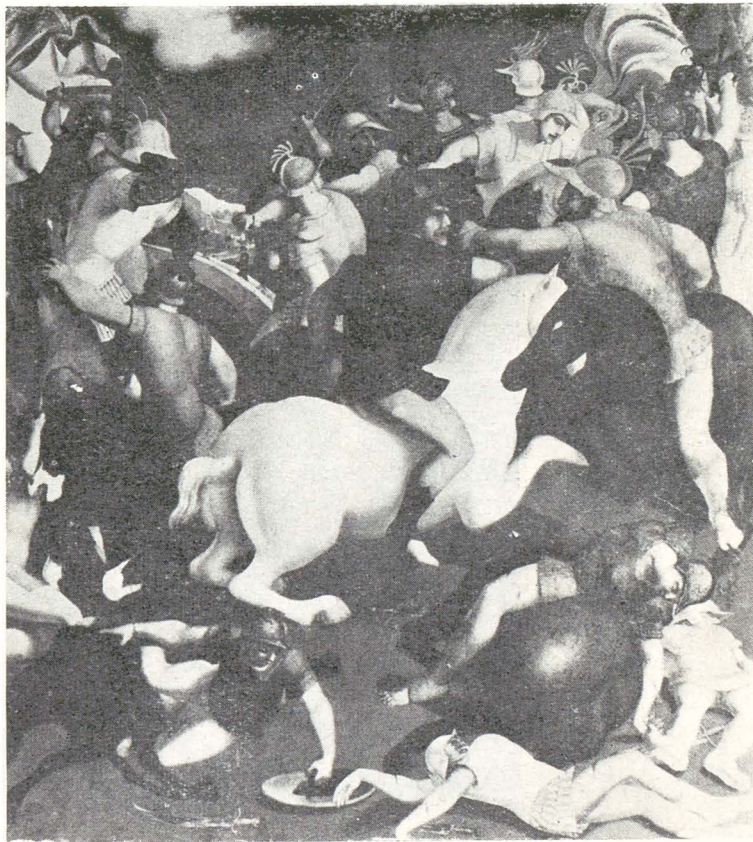
Ces constatations sont, à notre avis, suffisantes³⁰ pour mettre en lumière, en ce qui concerne les deux œuvres de Bucarest, le grand intérêt du peintre pour une vaste aire culturelle (dont pour le moment il faut exclure la Lombardie). Considérant qu'il s'agit très probablement d'œuvres commandées en même temps pour la célébration d'un événement précis, nous croyons que leur datation exacte devrait être ultérieure à 1497 (le *Parnasse* de Mantegna), donc vers les dernières années de la grande peinture ferraraise. Au début de l'autre siècle Maineri réapparaît avec une œuvre plus complexe : la tête de Saint Jean-Baptiste de Brera, datant probablement de 1502³¹ et totalement imprégnée de culture nordique.



Il est incontestable que personne n'a manqué d'observer le sceau éclectique qui définit l'œuvre de Maineri. La manière de combiner les schémas iconographiques trouve son pendant dans la cumulation des sources formelles. L'effet sera celui d'une grande bizarrerie qui porte fortement sur la structure profonde des œuvres. En ce moment tardif du Quattrocento, la peinture de Maineri est un art « non éloquent ». Et cela non seulement puisque la perte des armoiries et des inscriptions nous rend les allégories de Bucarest encore plus mystérieuses.

La figure la plus étrangère à l'image-rie de Maineri est probablement celle couchée du côté droit de l'allégorie de l'*Eros Protheurythmos*. Elle paraît une insertion — elle l'est en fait — riche en significations formelles et iconographiques, un fantasme qui trouve difficilement son propre espace vital dans cette joyeuse fête campagnarde. Sa présence pose des problèmes de perspective, donc de volumétrie et de mouvement difficiles à résoudre et que Maineri traite avec une certaine nonchalance presque flamande. Le mouvement est exceptionnel, le dessin remarquablement soigné, fascinantes l'élégance et la charge de mystère.

L'intérêt pour cette figure augmente au moment où — grâce à l'heureuse découverte de Ragghianti ³² —, on se rend compte que la nouveauté n'a pas été perdue pour la sensibilité plastique de la postérité. Edgar Degas a repris la figure de Bucarest, en nous offrant une sorte de variation sur le même thème dans le nu (féminin) de l'extrême droite d'une œuvre de jeunesse : *Scène de guerre au Moyen-Âge* de 1865. Il est encore difficile de préciser la route par laquelle le peintre français est arrivé à rejoindre l'invention ferraraise. On sait que le jeune Degas a voyagé plusieurs fois en Italie : en 1854 à Naples et puis entre 1856 et 1861 presque chaque année en visitant Rome, Viterbe, Orvieto, Assise, Perugia, Florence. Il n'y a pas de mention d'une halte à Ferrare. Mais il n'est pas exclu que ce soit son ami Boldini qui l'ait initié à la culture picturale de sa ville natale ³³. En ce qui concer-



ne les œuvres aujourd'hui à Bucarest, elles se trouvaient en 1879 à Bruxelles dans la collection du Consul Bamberg. Il n'est donc pas difficile de penser que Degas a pu les voir quelque part en Europe avant 1865. Dans *Scènes de guerre* nous trouvons une référence culturelle précise, déjà mentionnée ³⁴, notamment celle indiquée dans la partie gauche du *Miracle de Saint Philippe Benizzi*, œuvre d'Andrea del Sarto se trouvant à la Santissima Annunziata de Florence, référence immédiatement reconnaissable comme codifiée d'une manière ingresque. Maineri était inconnu du temps de Degas, comme l'était aussi, en grande partie, la peinture ferraraise, laquelle aimait, comme on le sait, copier Mantegna, Signorelli, etc. Cette figure a dû fortement l'impressionner pour le décider à l'assimiler dans son musée imaginaire.

Et il est vrai que le jeune nu de l'*Eros Protheurythmos* porte dans l'élégance de ses mouvements, du volume, de la ligne toute une histoire qui est en grande partie celle de la peinture ferraraise du Quattrocento.

Fig. 15. — Copie d'après Piero della Francesca, *Scène de bataille*, Baltimore, Walters Art Gallery.

Fig. 16. — Copie d'après Piero della Francesca, *Scène de bataille*, Londres, National Gall.ry.



Fig. 17. — Copie d'après Ercole de' Roberti, *La Crucifixion*, détail d'après les fresques perdues de la Chapelle Garganelli, Pologne, San Pietro.

Comme on peut facilement s'en rendre compte en parcourant son Catalogue actuel, Maineri n'était pas particulièrement doué pour inventer des nouveautés, par ailleurs il avait le don « d'écouter », de surprendre les significations culturelles et formelles. Dans son tableau on retrouve des échos de Mantegna et de Signorelli. Qui plus est, il s'agit justement de ce nu, qui nous confirme combien Maineri était attentif à la manipulation des racines mêmes de la peinture ferraraise. L'unique modèle qui paraît plus ou moins éloquent pour l'origine de cette figure est — avec le paradigme de l'androgynisme hellénistique — un modèle de Piero della Francesca que Maineri interprète, dans le sens d'une plus étroite expression de type flamand.

Ainsi, cela vaut la peine de nous pencher de plus près sur le séjour ferrarais ³⁵ de Piero vers la fin de la première moitié du XV^e siècle ³⁶. Car il nous semble que c'est justement sur les œuvres ferraraises de Piero della Francesca que Maineri s'est penché avec plus d'attention, se dirigeant donc vers les sources genuines de ses véritables idoles.

Aucune des œuvres de Piero antérieures à 1450 n'est arrivée jusqu'à nous. Mais nous connaissons deux copies ferraraises du Cinquecento qui reproduisent probablement des fragments du cycle commandé par les Ferrarais à Piero della Francesca. Les copies ont été publiées par J. Lauts ³⁷ et se trouvent l'une à la National Gallery de Londres et l'autre à la Walters Art Gallery de Baltimore. C'est la dernière qui nous offre le meilleur moyen d'une confrontation avec Maineri. Si l'on installe l'une à côté de l'autre les deux figures du coin droit de chaque œuvre, on se rend immédiatement compte que malgré la position un peu différente Maineri adopte la science du mouvement et du volume de Piero della Francesca. Si les deux figures ne sont pas absolument identiques, elles sont en tout cas très étroitement apparentées.

Il nous faut encore revenir à la question concernant la possibilité de Maineri

d'avoir connu le cycle complet des fresques de Piero, ce qui supposerait la connaissance de la part de Maineri d'autres détails qui auraient pu l'inspirer. Selon l'avis de Eugenio Battisti les fresques ont été exécutées en 1446, pendant la règne de Lionello d'Este, et probablement à la villa de Belfiore. Celle-ci a été très détériorée en 1483, pendant les luttes contre les Vénitiens et puis encore une fois pendant l'incendie de 1532. Après cela la villa a été presque totalement refaite. Selon l'opinion de Battisti : les fresques ont été copiées immédiatement après l'incendie, afin de ne pas être oubliées et démolies aussitôt après ³⁸. Il est certain qu'au temps de Vasari aucune des œuvres profanes de Piero de Ferrare n'existait plus.

L'œuvre ferraraise de Piero a eu sans doute une grande chance. En 1914 déjà Roberti Longhi ³⁹ illustre « gli alti e bassi » de ce succès de Piero. En ce qui concerne Maineri, la récupération de la matrice stylistique de Piero della Francesca nous paraît presque sûre. Mais la prise en considération des copies du Cinquecento nous dévoile, avec un accent inattendu, la profondeur du rapport Ercole-Piero.

Le fait que Ercole de'Roberti a profité des leçons de Piero della Francesca est de nos jours intégralement accepté. L'étude attentive des copies du Cinquecento est en mesure de nous offrir quelques détails supplémentaires lesquels, selon notre opinion, n'ont pas suscité l'intérêt qu'ils méritent. C'est le retour de Ercole à l'art de Piero qui est le fait le plus évident, accentué encore au moment où on lui avait confiée la grande décoration murale de la Chapelle Garganelli, déjà commandée par Cossa. Et c'est ainsi que le nom de Melozzo, évoqué parfois en rapport avec ce cycle, n'apparaît plus comme une extravagance.

On dirait une ironie du sort que d'être contraints aujourd'hui de confronter deux copies : celle qui représente une partie de la Crucifixion de Ercole et celle faite d'après Piero. Cette confron-



Fig. 18. — Ercole
de Roberti, *Saint
Michel*, Paris,
Louvre.

tation peut toutefois être utile pour comprendre l'œuvre d'Ercole : c'est la silhouette du cheval qui devient le centre de la composition, procédé très probablement déduit de Piero. L'extrême pathos des fresques de la Chapelle Garganelli amplifie les intuitions expressives de Piero, ainsi qu'on peut encore le deviner dans les deux copies. Cet « expressionnisme » pénètre également dans l'*Amor Dei*

de Maineri : le groupe des femmes du centre présente de nombreux points communs avec le groupe de Marie de la Chapelle Garganelli.

La prédelle de Dresde se range au même moment de la création de Ercole (1482—86). Le souvenir de Piero y est évident. Les raccourcis des scènes de la *Prière* dérivent de Piero (la copie de Londres) plus que de Mantegna. La violence des gestes reprend la manière d'entrelacer les formes typiques de Piero. Les physionomies aussi sont apparentées. Les fresques de Piero de Ferrare ont servi de modèle à de nombreux artistes travaillant dans l'ambiance de la cité des d'Este.

La fresque représentant une *Bataille* du Castello di Gadara, fresque attribuée de nos jours à la jeunesse de Amico Aspertini⁴⁰, en est un écho évident.

Mais pour revenir à Maineri, qui nous a offert cette dissertation, nous pouvons prouver maintenant comment l'influence de Piero est souvent indirecte dans les œuvres de Bucarest. Le fait que le personnage couché dans l'*Eros Protheurythmos* n'est pas une vraie copie d'après la figure du soldat mort dans la fresque de Piero, nous paraît une évidence. Mais en même temps le *pattern* visuel de la figure est certainement étroitement apparenté à des solutions de Piero. Il y a plusieurs solutions pour ce problème :

1. Maineri interprète l'idée de Piero moyennant un *pattern* adjacent (celui de l'ainsi nommé « Paris » des cassoni ou celui de l'androgynie hellénistique⁴¹).

2. Maineri s'inspire directement d'une figure semblable, mais perdue, du cycle ferrarais de Piero, figure dont la variante est celle du soldat dans la copie de Baltimore.

3. Maineri interprète une invention de Piero della Francesca déjà adoptée par Ercole.

L'œuvre de jeunesse de Degas vient encore compliquer les choses. Degas cite le nu de Maineri, mais l'implique dans une scène de lutte⁴² avec des chevaux

(un blanc et un noir, comme chez Piero) et des guerriers, comme si, plus ou moins conscient, il aurait compris que l'emplacement du nu n'est pas issu du paradis de Maineri, mais d'une scène beaucoup plus violente. Enfin il y a encore une solution, moins occulte : la possibilité que Degas a pu voir la source même du tableau de Maineri, qui était à la fois une scène de lutte avec le nu couché, beaucoup plus proche que celle qu'on peut voir dans la copie de Baltimore.

Quelle que soit la solution de ces problèmes, il est certain que pour le moment les deux œuvres de Maineri du Musée d'Art de Bucarest se trouvent au centre d'un des dilemmes les plus riches en significations de l'histoire de la peinture européenne.

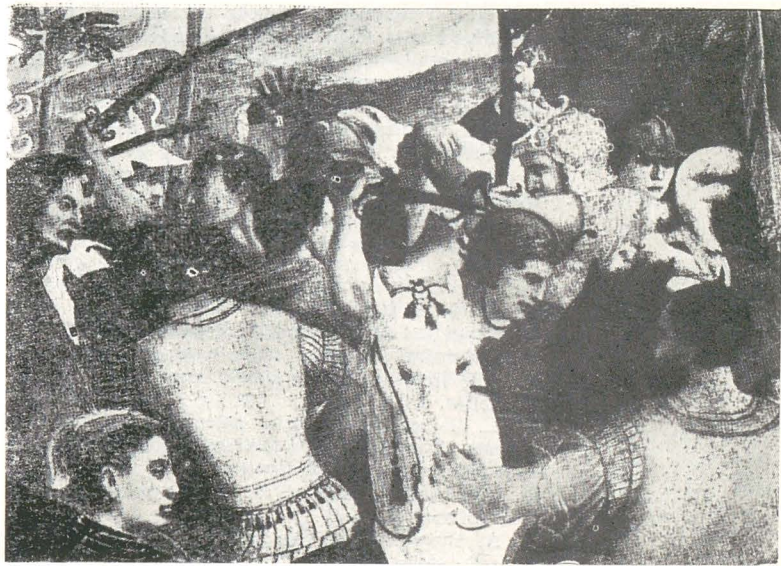
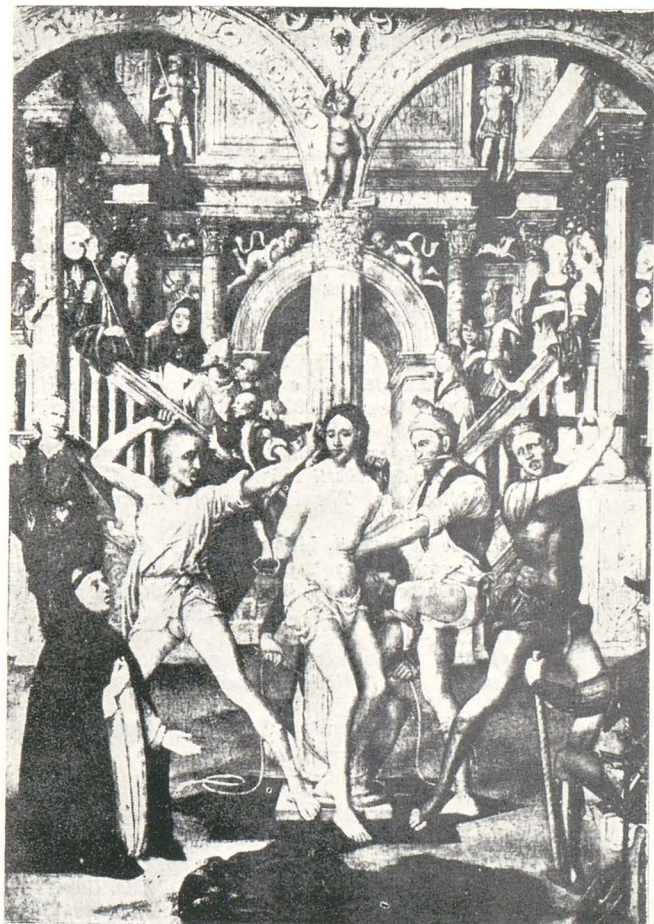


Fig. 19. — *Scène de bataille*, Londres, National Gallery, détail.

Fig. 21. — Gian Francesco Maineri, *La Flagellation*, Milan, autrefois dans une collection particulière.

Fig. 20. — *La Crucifixion*, Bologne, San Pietro, détail.



* Aux remerciements déjà exprimés dans la première partie et qui gardent toute leur actualité, j'ajoute ma gratitude envers tous ceux qui par leurs conseils, suggestions ou simples encouragements m'ont aidé à mener cette recherche à bonne fin : Pr C. Brandi (Rome), Pr Jan Bialostocki (Varsovie), Dr M. Cordaro (Rome), Dr Filippo Trevisani (Venise). Ma gratitude s'adresse également à la Direction de la Bibliothèque Herzénienne de Rome qui a mis à ma disposition d'admirables instruments de travail.

¹ C. L. RAGGHIANI, *Nolizie e letture*, in *Critica d'Arte*, 1938, p. XV—XVI.

² *Catalogue de la collection de tableaux de M. le Consul-général Bamberg exposée au profit de la Société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles*, Bruxelles, 1877.

³ L. BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles 1^{er} de Roumanie*, Catalogue raisonné, Paris 1898. L'expertise de G. Goulinat et L. Hauteceur de 1934 confirme une fois de plus la paternité de Luca Signorelli.

⁴ A. BUSUIOCEANU, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola*, in *L'Arte* (1937), luglio, p. 161—182. Le même dans *La galerie de peintures de Sa Majesté le Roi Carol 1^{er} de Roumanie*, tome I, *Ecoles Italiennes du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939, p. 28—33. Mais il nous faut rappeler que dans un article de 1932 (*Colecția regală de pictură*, in *Boabe de Grâu*, III, (1932), 5), Busuioceanu niait la paternité de Signorelli et installait les deux œuvres dans une ambiance générale florentine ou toscane.

⁵ Idem, *Dipinti sconosciuti*..., p. 162.

⁶ *Ibidem*, p. 168. Busuioceanu considérait la *Raccolta della manna*, selon A. Venturi, comme une œuvre de jeunesse de Ercole.

⁷ C. L. RAGGHIANI, *op. cit.*

⁸ A. VENTURI, *Gian Francesco Maineri*, in *Archivio Storico dell'arte italiana*, I (1888), p. 88 et suiv.; A. VENTURI, *Museo Civico di Torino — Alcune Miniature*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, III (1897), p. 160—170; A. VENTURI, *Gian Francesco de Maineri da Parma pittore e miniatore*, in *L'Arte* (1907), p. 33—40 et 148—149; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 3, Milan, 1914, p. 1104—1120.

⁹ R. LONGHI, *Officina Ferrarese (1934) seguita degli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940—1955*, Florence, 1956, p. 63—64, 103—105, 117—118 et 152—155.

¹⁰ S. ORTOLANI, *Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti* Milan, 1941, p. 192—194.

¹¹ B. NICOLSON, *The Painters of Ferrara*, Londres, 1950, p. 20.

¹² *Ercole de'Roberti*, Milan, 1960, p. 45.

¹³ Lettres provenant des Archives du Musée d'Art de Bucarest (v. A. TEODOSIU, *Catalogul galeriei de artă universală, I, pictura italiană*, Bucarest, 1974, p. 44—45).

¹⁴ *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, Londres, 1968, p. 239.

¹⁵ *Un ricorso ferrarese di Degas*, in *Musei Ferraresi*, I (1971), p. 23—37.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸ *Cosmé Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de'Roberti*, Milan, 1974, p. 98. V. aussi A. TEODOSIU, *op. cit.*

¹⁹ S. ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este, Giovan Francesco Maineri—Lazzaro Grimaldi-Domenico*

Panelli—Michele Coltellini, Milan, 1975, p. 11, 13, 15, 19, 43—44.

²⁰ V. la bibliographie de la note 8. Malgré une publication plus ancienne des premiers documents concernant l'artiste avant Venturi il n'y a pas eu de Corpus des œuvres de Maineri. (V. L. N. CITADELLA, *Nolizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti e illustrate*, Ferrare, 1864 et 1868 (p. 128 et suiv.) et G. CAMPORTI, *I Pittori degli Estensi nel secolo XV*, in *Atti della R. Deputazione di Storia Patria. Le Provincie modenesi e parmensi*, S. III, vol. III, p. II, p. 525—603 (v. la lettre n° XXVI).

²¹ A. VENTURI, *Gian Francesco de Maineri pittore*..., loc. cit.

²² Pour toutes ces données, voir maintenant le « registre » de Gian Francesco Maineri, dans S. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 39—41.

²³ R. LONGHI, *Officina ferrarese*..., p. 63.

²⁴ S. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Pour des raisons pratiques Zamboni utilise la qualification de l'« Allégorie I » pour le *Mauvais Augure (Amor Dei)* et celle de l'« Allégorie II » pour le *Bon Augure (Eros Protheurythmos)*. Tenant compte de la suite des thèmes, qui nous paraît celle normale, nous avons changé dans la première partie de cette étude l'ordre établi par Zamboni.

²⁶ S. ZAMBONI, loc. cit.

²⁷ M. SALMI, loc. cit.

²⁸ V. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 41—42, et sa relative bibliographie.

²⁹ Attribué à Maineri par A. E. Popham et Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum — The Fourteenth and Fifteenth Century, Catalogue*, vol. I, Londres, 1950, p. 93, n. 154 et vol. II, fig. XXII, attribution confirmée par S. Zamboni, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ A. TEODOSIU (communication verbale) rédige une étude détaillée concernant la technique des deux œuvres. Les repeints du XIX^e siècle ainsi qu'une partie des mystérieuses inscriptions, visibles de nos jours grâce aux analyses radiographiques, offriront vraisemblablement à notre analyse des données précieuses.

³¹ Conformément à l'hypothèse de Zamboni, *op. cit.*, p. 51—52, qui voit ici l'œuvre commandée par Ercole d'Este pour Sœur Lucia.

³² C. L. RAGGHIANI, *Un ricorso*..., loc. cit.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ JOHN WALKER, *Degas et les maîtres anciens*, in *Gazette des Beaux-Arts*, X (1933), p. 173—185 (surtout p. 193).

³⁵ Pour l'écho ferrarais de Piero, voir surtout M. SALMI, *Pittura e Miniatura a Ferrara nel Primo Rinascimento*, Milan, 1961.

³⁶ Vasari : « ... fu dal duca Borso chiamato a Ferrara, dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole Vecchio per ridurre il palazzo alla moderna : di maniera che in quella città non rimase di man di Piero se non una cappella in Sant'Agostino lavorata in fresco, ed anco quella à dalla umidità mal condotta » (ed. Milanese, III, p. 491—492).

La date exacte du séjour ferrarais est encore très incertaine, mais tenant compte du fait que l'influence de Piero della Francesca est sensible à Ferrare déjà à partir de 1451 (v. C. GILBERT, *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968, p. 52 et 113, n. 52), il est à supposer que Piero arriva à la Cour de Borso d'Este en 1450, donc au début du règne du duc Borso (1450—1471). Dans sa récente monographie, E. BATTISTI (*Piero della*

Francesca, Milan, 1972) considère que le séjour de Piero à Ferrare a eu lieu entre 1446—1447, donc au temps du règne de Lionello d'Este. En 1451 Piero se trouve déjà à Rimini, travaillant au Tempio Malatestiano.

³⁷ Zu *Piero dei Franceschi verlorenen Fresken in Ferrara*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, X (1941), p. 67—72 et *A Note on Piero della Francesca's lost Ferrara Frescoes*, in *The Burlington Magazine*, XCV, (1953), p. 166. V. aussi M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogue*, Londres, 1951, p. 338—339; A. K. Loss, *The "Black Figure" in the Baltimore Copy of Piero della Francesca's lost Ferrara Frescoes*, in *L'Arte* (1968), 1, p. 98—106.

³⁸ E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, vol. I, p. 46, considère, sur le témoignage d'une confron-

tation des copies avec les descriptions de *De Politia Literaria* de Angelo Decembrio, que la réplique de Londres représente les armées de Scipion l'Africain, tandis que celle de Baltimore devrait représenter les troupes de Hannibal.

³⁹ *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in *Scrilli Giovanili*, 1912—22, Florence, 1961, p. 75—76.

⁴⁰ Cf. P. Venturoli, *Amico Aspertini a Gadara*, in *Storia dell'Arte* (1969), 4, p. 417—439.

⁴¹ On pourrait ainsi expliquer l'étrange changement de sexe qui intervient à l'occasion du passage du motif de Maineri à Degas.

⁴² Pour les thèmes contenus dans les *Scènes de guerre au Moyen Âge*, appelé parfois *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, v. P. Cabanne, *Degas et Les Malheurs de la ville d'Orléans*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1962), p. 75—76.

Radu Ionescu

On a bien souvent parlé des artistes qui, au XIX^e et au XX^e siècles, jetèrent un pont entre la France et la Roumanie. Les plus importants parmi ceux qui firent le chemin dans un sens ou dans l'autre nous sont connus. Leurs vies et leur œuvre sont déjà du domaine de l'histoire de l'art et à Michel Bouquet ou à Auguste Raffet nous pouvons opposer les noms de Ioan Andreescu ou Nicolae Grigorescu, les deux plus grands peintres roumains du XIX^e siècle. Mais, en dehors de ceux dont la notoriété a résisté aux secousses du temps, il doit y en avoir encore bien d'autres, d'une moindre importance, qui se sont dérobés à nos recherches. Évidemment, au point de vue artistique, leur œuvre n'ajoutera rien à la connaissance de l'art de l'époque mais, par leur esprit, par le fait d'avoir véhiculé entre les deux pays les idées maîtresses de l'époque, d'avoir emporté avec eux des images autres que celles qui leur étaient habituelles, ils nous apparaissent comme une maille dont l'utilité dans l'ensemble de la chaîne ne saurait être contestée. C'est ce qui nous fit pencher sur Émile Menpiot, artiste discret et aimable, excellent dans le métier de restaurateur de peintures murales, complètement oublié dans le pays qu'il avait fait sien¹.

C'est à l'ombre du château d'Eu qu'Émile Menpiot naquit, le 19 février 1858. De voir, dès son enfance, les imposantes murailles de la résidence des comtes d'Eu, la couleur rouge des briques alternant avec les encadrements en pierre des portes et fenêtres, les toits élevés et les jardins qui ont dû faire rêver le futur peintre équivaut à un accord pour la vie conclu avec le beau. D'entendre, dès son enfance, l'histoire de ce noble édifice — voisin avec l'église Saint-Laurent, datant du XI^e siècle que le jeune Henri I^{er} le Balafré, duc de Guise, fit ériger, en 1578, sur les ruines d'un ancien château démoli par ordre de Louis XI, — c'est mélanger le rêve avec la réalité. Résidence préférée de Louis Philippe, qui y reçut, en 1843 et en 1845, la Reine Victoria, saisi par l'État en 1852, le château redevint la propriété de la famille d'Orléans et fut habité, jusqu'en 1886, par le comte de Paris. C'est le père de Menpiot, ancien

normalien, qui fut appelé à veiller sur les études du petit-fils de Louis-Philippe et de sa sœur Amélie, qui sera reine d'Espagne. Comme on comprend bien la passion avec laquelle le futur peintre s'adonnera à la restauration des anciens monuments, lorsqu'on sait qu'il a passé ses années d'apprentissage dans cette atmosphère imbue d'histoire.

Tout jeune, il suit les cours de l'école communale au Havre. On peut s'imaginer qu'à son goût natif pour l'art et l'histoire viendra s'ajouter aussi celui de l'aventure, durant les années passées dans cette ville portuaire où chaque bâtiment qui part est une voie ouverte vers un horizon inconnu, une chance qu'on pourrait bien tenter.

Vers 1875, le jeune Menpiot s'installe à Paris. Nous ne savons rien sur la fortune de la famille Menpiot, cependant elle devait être assez maigre, puisque Émile dut trouver un emploi pour gagner de quoi s'entretenir. Le soir il fréquentait un atelier où on enseignait la peinture et l'art décoratif, atelier qu'il quitta par la suite pour un autre, dont le patron était un disciple de Viollet-le-Duc. Dans une étude sur Menpiot, en tant que restaurateur des anciennes peintures murales de l'église métropolitaine de Craiova — Saint-Démètre —, Rodica Ciocan-Ivănescu² essaye de trouver sa trace au temps de ses études à Paris. Ainsi, le voilà tout



Fig. 1. — Émile Menpiot à l'époque où il vint en Roumanie.

Fig. 2. — a. Émile Menpiot, Bernard Bories et un collaborateur dans l'atelier de restauration ;



d'abord suivre les cours de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, élève, probablement, de Léon Bonnat et d'Élie Délaunay. Une des amies de Menpiot, Natalia V. Popescu, donnait ³, comme maître de Menpiot, le peintre Lamarre. Était-ce simplement un ami du jeune Normand ? Peut-être. Toujours est-il qu'on n'a pas pu retrouver les traces d'un peintre de ce nom, sinon un Lamare, de six ans plus âgé que Menpiot, qui aurait pu être plutôt un ami, un guide utile pour le jeune Normand à travers le Paris artistique de l'époque ⁴.

Quand soudain, l'offre d'un emploi dans un pays lointain, qui était la Roumanie, éveille l'attention de ce jeune homme, mordu par le goût de l'aventure, et qui se souvient des antiquités d'Eu, ainsi que de son apprentissage de peintre décorateur et restaurateur.

Nous ne savons presque rien sur le délai de temps qui sépare la fin de son apprentissage de son départ pour la Roumanie, sauf qu'en 1885, lors de l'Exposition organisée au Palais des Champs-Élysées par la Société des Artistes Français, le jury s'est arrêté sur deux dessins à la plume (63/7 et 63/8) des huit (au moins) qu'il y avait présentés ⁵.

De fréquents voyages en Normandie le font parcourir cette belle région qu'il devait connaître en tant qu'admirateur fervent de la nature. Durant les années d'étude et plus tard, jusqu'à son départ pour la Roumanie, Menpiot, un cahier et un crayon à la main, revient souvent dans son pays natal, se trouve tantôt à Orléans, tantôt à Dieppe, dans la Sarthe, à Rouen ou à Laval, dans le Bourbonnais, la Haute-Garonne ou la Mayenne. Partout où il va il fait des paysages, il se laisse impressionner par les vieux arbres, il dessine d'un trait précis les petites cours intérieures des fermes et brosse de temps à autre des portraits. Ces dessins, aquarelles ou esquisses à l'huile sont exacts, les particularités des lieux bien mises en évidence, la couleur dense, saine, rendant fort bien la vitalité de la nature. D'ailleurs les études d'arbres, les paysages dominés par la silhouette massive d'un chêne séculaire ou par la grâce mobile des peupliers nous font croire que l'artiste a dû connaître, au moins incidemment, le groupe des peintres de Bar-

bizon. Mais, en même temps, la fluidité des aquarelles de Dieppe nous fait penser aux impressionnistes qui, à cette époque, essayaient d'imposer une nouvelle manière d'approcher la nature. Ça et là un dessin, esquisse d'un arbre, nous évoque les artistes du XVIII^e siècle. La grâce de ces petites notes, la souplesse du feuillage, le style, en tout, démontrent le savoir de cet artiste. On peut préférer ce côté-là de son œuvre, tout aussi bien que celui, plus poétique, des marines, dont la transparence atmosphérique est rendue dans toute sa lumineuse mobilité, mais, en ce qui nous concerne, nous mettons en première place les souvenirs barbizoniens.

Chez d'autres artistes, nous aurions interprété cette mobilité, cette facilité de faire sienne une manière ou une autre, comme un défaut, un manque de personnalité. Mais, pour Menpiot, qui, décidément, trouvait son avenir dans le métier de restaurateur, elle représente un don des plus rares.

En 1890, Menpiot prend le chemin de la Roumanie. À cette époque-là, ce pays était bien plus éloigné de Paris qu'il l'est de nos jours. Mais le goût romantique pour l'Orient et pour l'ancien art de tradition byzantine devait émoustiller l'imagination de celui qui, à 32 ans, n'oubliait pas les navires qui, dans son enfance, le faisaient rêver à des pays lointains.

C'était en 1875, quand le prince régnant avait fait venir en Roumanie l'un des disciples de Viollet-le-Duc, André Lecomte du Nouÿ, pour restaurer, à la manière de l'époque, les principaux monuments du pays. On est enclin à croire que Menpiot avait connu, ou même travaillé, avec Jean-Jules-Antoine, le frère aîné d'André, aux décorations peintes de l'église de la Trinité, et par la suite, avait été recommandé en qualité de restaurateur de l'équipe qui devait se constituer en Roumanie. De toute façon, en 1890 il se trouve en Roumanie, à Curtea de Argeș, église de monastère, fondation princière, qui devait retrouver sa splendeur légendaire. Suivant les méthodes de Viollet-le-Duc, on reconstruisit et on fit repeindre en entier le monument, procédé qui nous apparaît aujourd'hui comme tout à fait blamable mais qui, au XIX^e siècle, était courant et battait son plein dans la destruction — au nom

des meilleures intentions — des vestiges du passé.

Menpiot fit un court séjour à Curtea de Argeș, car on le retrouve en 1894 à Jassy, en train de restaurer l'église des Trois Hiérarques et celle de Saint-Nicolas. Il avait épousé, à Yassy, une Roumaine, originaire du sud de la Moldavie, de Galați, qui avait deux filles d'un premier mariage. Vers 1900 on le retrouve à Craiova, où, avec un autre Français, Bernard Bories, il exécuta la peinture de l'église de la Sainte Trinité. D'une allure très élancée, elle fut construite sur l'emplacement d'une ancienne église par l'architecte André Lecomte du Nouÿ. La peinture, exécutée dans un délai de six ans (1900—1906), fut prête en même temps que la belle statue du fondateur de l'église, le prince, Stirbey, coulée en bronze par un autre frère de l'architecte, Jean du Nouÿ.

Fig. 2. — b. Émile Menpiot, Bernard Bories et un collaborateur dans l'atelier de restauration.



Fig. 3. — *Silhouette d'homme*, crayon, 1875
(collection privée).



Libéré de ses obligations contractuelles, Menpiot est prêt à reprendre ses pinceaux, pour peindre, dès 1907, une partie au moins de l'intérieur de la cathédrale Saint-Démètre. Le travail était dur, de longue haleine, mais l'artiste a dû se complaire dans cette ville. Il y trouvait un milieu artistique agréable, un goût développé pour l'art français et, même, d'autres artistes français : l'architecte paysagiste E. Redont, appelé pour aménager le parc de cette ville (considéré comme l'un des plus beaux d'Europe), Jean Redon et E. Pinard, architectes eux aussi, qui contribuèrent à l'aspect moderne de la ville, au début de ce siècle.

En 1914, Lecomte du Nouÿ meurt et se fait ensevelir à Curtea de Argeș, cependant les travaux de toutes les églises qu'il était en train de restaurer continuèrent ⁶. Ce ne fut que la guerre de 1916 qui mit une fin à ces immenses travaux. Menpiot, avec sa famille, quitte le pays et, à travers la Russie, la Norvège et l'Angleterre, rejoint sa patrie. Il amène les siens en Normandie, leur

Fig. 4. — *Village normand*, lavis (collection privée).





Fig. 5. — *Le Faucheur*, lavis (collection privée).



Fig. 6. — *Hameau à Rieux* (près d'Eu), 1878, lavis (collection privée).

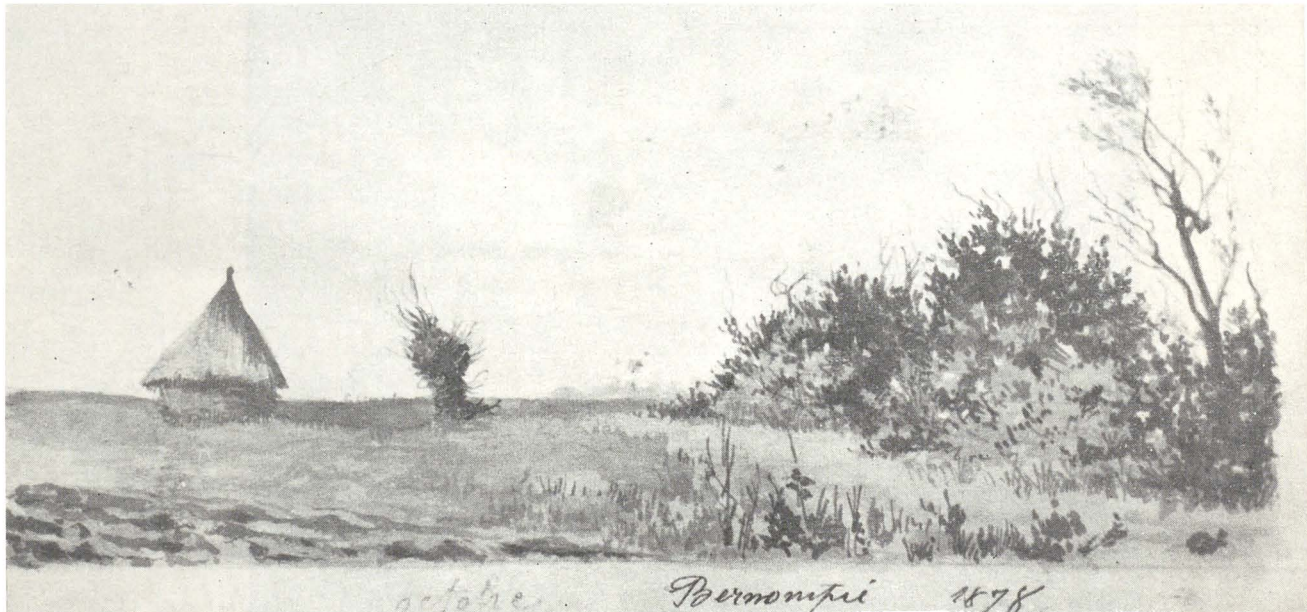


Fig. 7. — *Paysage à Bernompré, octobre 1878*, lavis (collection privée).



Fig. 8. — *Dans la forêt de Fontainebleau*, lavis (collection privée).

fait connaître la fruste beauté de cette région et attend le moment du retour. Ce fut en 1918 qu'il rentra à Craiova, où il trouvait sa maison fort endommagée, ses œuvres de peintre et de dessinateur en grande partie détruites, mais aussi des monuments qui n'attendaient que la fin de la guerre pour que les travaux puissent reprendre.

Veuf, il quitte en 1928 Craiova pour s'établir chez une de ses belles-filles, à Jassy. C'est dans cette ville que, la veille de la guerre, il avait reçu de la main du souverain la récompense nationale et c'est là qu'il trouvera un foyer jusqu'en 1944 quand, poussé toujours par la guerre, il se réfugiera pour un court séjour à Ațel et, finalement, chez son autre belle-fille, à Bucarest. Là il s'éteint en 1945, à l'âge de 87 ans, dont plus de 50 passés en Roumanie, qui firent de lui l'un des nôtres.

Quelle est la place d'Émile Menpiot dans la vie artistique et culturelle roumaine de la fin du XIX^e et de la première moitié de notre siècle ? À un certain point de vue, c'en est une certainement modeste, surtout à l'époque qui précéda son établissement définitif à Jassy (1928). Un artisan, un excellent connaisseur de son métier dont le nom restera pour toujours lié aux entreprises de restauration. Séjournant à Jassy, sauf pendant les courtes vacances passées dans la Vallée de la

Prahova, où il possédait une maison, Menpiot devient bientôt une figure pittoresque de la ville. En relation avec le mouvement intellectuel roumain (n'oublions pas que sa belle-fille était la directrice des Fondations Culturelles de Jassy), avec ceux qui fréquentaient, dès la quatrième décennie, l'Institut français de Jassy, dont l'activité restera toujours indissolublement liée au nom du professeur Jean Thibaudet, Émile Menpiot devient un des nôtres⁷. Il fréquentait beaucoup de gens, jouait au violon lors des soirées musicales, se promenait dans les rues si pleines de charme de la ville qu'il aimait tant. Ce n'est qu'une seule fois qu'il présenta quelques œuvres au Salon⁸. Pour ceux qui ne l'ont pas connu, ce portrait de Jean Thibaudet est éloquent : « Quand Jassy reconstruit revivra, beaucoup se demanderont ce qu'a pu devenir ce vieillard svelte, ce boulevardier qui, une Plugar aux lèvres, les mains dans les poches de son pardessus, la canne au bras, la moustache crânement redressée et le chapeau en bataille, descendait la rue Carol en sifflotant un air d'autrefois, les yeux perdus au loin sur le sommet boisé de Repedea, ou sur les clochetons de Cetățuia rosis par les derniers feux du soleil couchant. Émile Menpiot n'est plus. Il laissera le souvenir d'un artiste délicat et modeste, un peu trop modeste »⁹.

¹ Nous tenons à remercier spécialement le conseiller Vintilă Melinescu, les professeurs Rodica Ciocan-Ivănescu et Jean Thibaudet, ainsi que Aurelie Pricopie et Cristina Petrescu.

² RODICA CIOCAN-IVĂNESCU, *Émile Menpiot*, in *Mitropolia Olteniei*, 1972, n^o 3-4.

³ NATALIA V. POPESCU, *Un piclor francez român — Emil Menpiot, decoratorul bisericilor Trei Ierarhi și Sft. Neculai Domnesc <sic!> din Iași*, in *Opinia* (Jassy), XXXIX, 1947, n^o 236 du 1^{er} juillet.

⁴ Voir *supra* n. 2.

⁵ Reçu du 12.IV.1885. Archives privées.

⁶ Document du 4.XII.1914. Archives privées.

⁷ Lettre du 27 mai 1978, adressée par le p^r Jean Thibaudet à l'auteur.

⁸ Salonul Oficial al Moldovei, Jassy 1932.

⁹ Eloge funèbre d'Émile Menpiot par le p^r Jean Thibaudet, 1945. Ce texte fut gracieusement mis à notre disposition, il y a plusieurs années, par Lilium Grigorescu.

En dehors des œuvres que nous avons pu retrouver dans des collections privées, nous avons vu plus d'une centaine dans les cartons du Cabinet des Estampes de l'Académie Roumaine.

Notes

BRÂNCUȘI
ET SES COLONNES INFINIES —
NOUVELLES CONTRIBUTIONS

Selon une affirmation de Cecilia Cuțescu-Storck, Brâncuși aurait sculpté dès 1909 « la première version de la Colonne infinie [...] en rhombes superposés »¹.

La première datation indubitable de la colonne initiale en bois me semble être celle du Catalogue de 1926 de l'exposition de Brâncuși à la Brummer Gallery et qui peut être attribuée au sculpteur lui-même : il s'agit de la *Colonne sans fin*, en bois de chêne, à 3 éléments entiers, datée 1918.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels Sidney Geist, sont d'accord sur cette date. Carola Giedion-Welcker, dans sa bien connue monographie², date toutefois la première colonne infinie en bois de Brâncuși dans la période 1916–1918.

Donc, en 1918, Brâncuși aurait sculpté sa première colonne en bois de chêne, celle qui figure dans le catalogue raisonné de Geist³, au n° 108. Elle a comme dimensions 203 cm de hauteur et 25,4 × 24,5 cm la section la plus grande de l'élément. Elle a fait partie, d'abord, de la collection John Quinn et appartient maintenant à Mary Sisler, Palm Beach, Florida, USA.

Le premier document photographique dont nous disposons (fig. 1) a paru dans la rubrique « Les Arts » de *L'Intransigeant*, à une date inconnue. Il s'agit d'une coupure de ce journal, ayant deux coins manquants. La coupure appartient au sculpteur Mihai Onofrei et j'en ai pris connaissance par l'intermédiaire du critique d'art Barbu Brezianu. J'ai reproduit ce fragment dans un article que j'ai publié en 1964⁴. Il serait logique que l'article de *L'Intransigeant* ait paru à l'époque de la création de la première colonne, donc en 1918.

Le titre de l'article est *Brâncuși, raffiné paysan du Danube*.

Le deuxième document photographique fondamental dont nous disposons est la représentation de la colonne à

trois éléments du catalogue de la Brummer Gallery 1926 (fig. 2).

Le troisième document fondamental (fig. 3), en ordre chronologique, est une photographie de l'atelier de Brâncuși, reproduite par Paul Fierens en 1933⁵, et qui contient trois *Colonnes sans fin*, le *Poisson* en marbre, *Socrate* et le symbole en forme de spirale pour James Joyce. La même photographie est reproduite aussi par Carola Giedion-Welcker⁶, avec la mention : photographie postérieure à l'année 1928. Dans le livre de Paul Fierens la photographie est datée précisément : 1932.

Je reviendrai plus loin sur ces trois colonnes.

Le quatrième document photographique (fig. 4) je le trouvai dans le livre de Carola Giedion-Welcker⁷ : il y a là deux colonnes en bois, l'une ayant 9 éléments entiers, l'autre, 6 éléments entiers. La photographie représente un coin de l'atelier de Brâncuși, à savoir après les années 1925–1926 (datation selon *L'oiseau dans l'espace* auprès de la *Colonne* à 9 éléments entiers).

On ne connaissait pas, dans la littérature publiée à ce jour, une autre colonne à 9 éléments entiers, en dehors de celle de Voulangis, et cependant elle a existé dans l'atelier de Brâncuși.

Ștefan Georgescu-Gorjan

LES ARTS

BRANCUSI, RAFFINÉ PAYSAN DU DANUBE



Cette hache de haute époque, aux tranchantes vertus, masque ici le visage de pâtre à barbe heureuse du sculpteur Brancusi.

Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il s'efforce d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut.

À l'instar du Danube tumultueux de son enfance, il polit ainsi la pierre et lui donne une humilité mystérieuse sous des formes synthétiques jusqu'à la simplicité la plus rigide.

Il donne enfin au métal lui-même, de la noblesse et ses qualités plastiques, supportant ses vertus intimes et spirituelles.

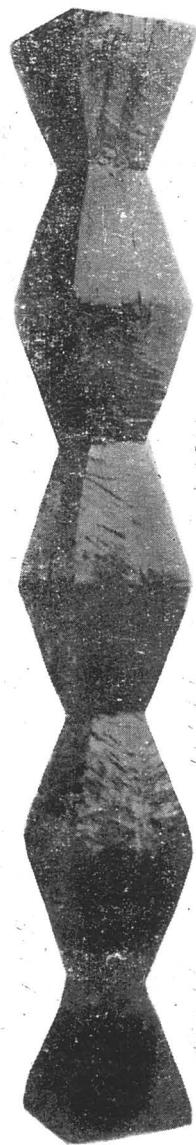
Un, qui demeure très attaché à la force de la terre, aux coutumes

Fig. 1. — Coupure de *L'Intransigeant*.

Je reproduis ici (fig. 5) aussi la photographie des colonnes en bois exposées en novembre 1933 à la Brummer Gallery, New York. Il s'agit du cinquième document photographique⁸. Ici on retrouve : à gauche, la moitié environ, de la Colonne de Voulangis (n° 126, liste Geist 1968), une colonne à 6 éléments entiers, au centre, et une colonne à 5 éléments entiers à droite.

Selon Sidney Geist, les colonnes n°s 123 et 125 de son catalogue de 1968 (celle du centre et celle de droite, dans le document photographique 5), se

Fig. 2. — Colonne Quinn-Sisler, bois de chêne, H = 2,03 m.



retrouvent avec les dimensions $410 \times 24,5 \times 24,5$ cm, respectivement $300 \times 29 \times 29$ cm à Paris, au Musée National d'Art Moderne. Dans le document 5, les trois colonnes en bois sont presque égales puisqu'elles s'appuient, toutes, sur le parquet, et qu'elles atteignent, presque toutes, une bordure du plafond de la salle d'exposition. La hauteur de cette salle peut être calculée avec une approximation suffisante : la colonne de gauche est environ la moitié, comme hauteur, de la colonne de Voulangis, c'est-à-dire $724 : 2 = 362$ cm (théori-

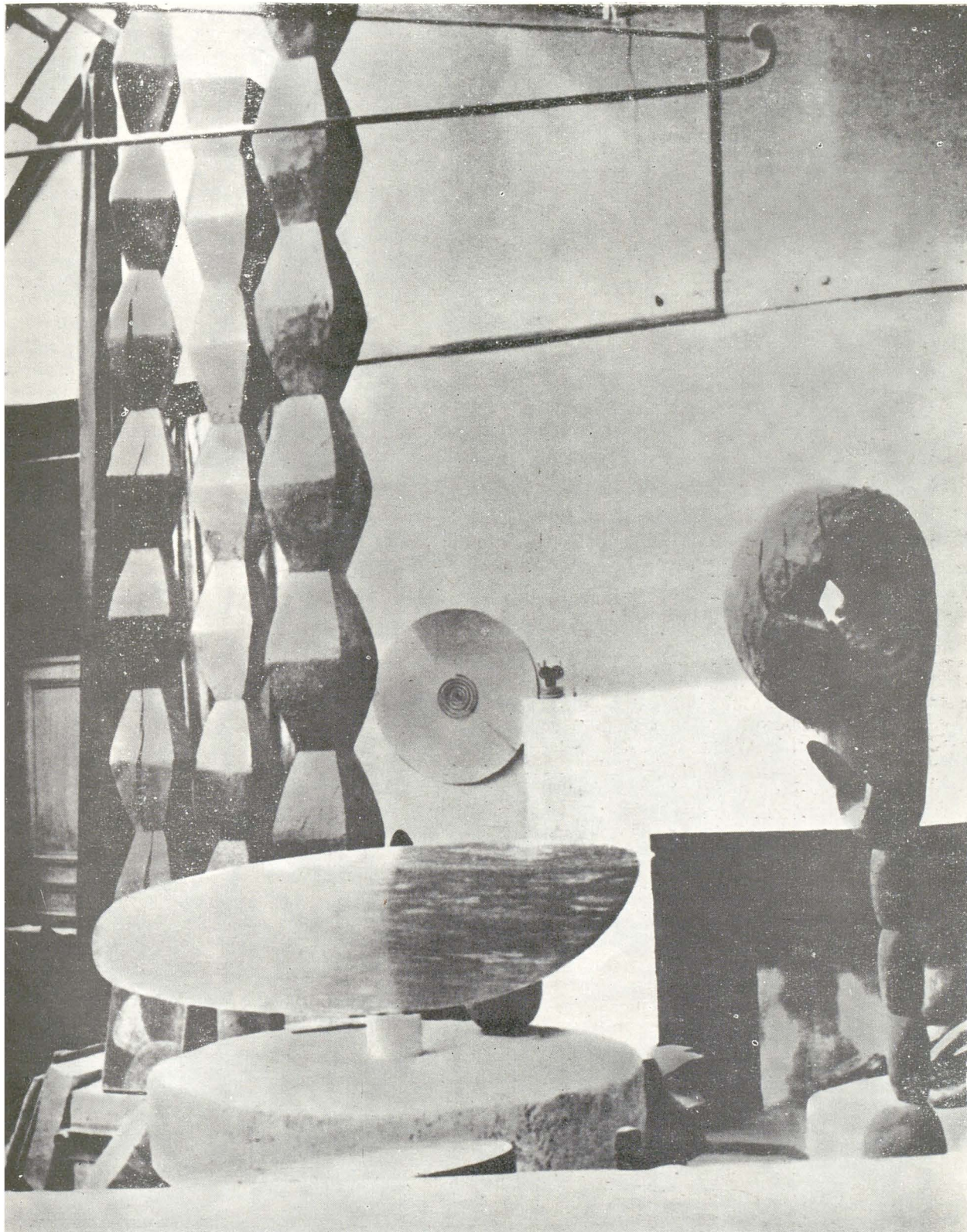


Fig. 3. — Colonne en bois dans l'atelier de Brâncuși (1932).



Fig. 4. — Colonnes en bois dans l'atelier de Brâncuși (après 1925–1926).

quement), et pratiquement (mesurage Geist), elle à 346 cm. Le plafond de la salle est plus haut de 10—15 cm. Les deux autres colonnes (celle du centre de la photographie et celle de droite) ont approximativement la même hauteur que le fragment de colonne de Voulangis, c'est-à-dire 355...360 cm.

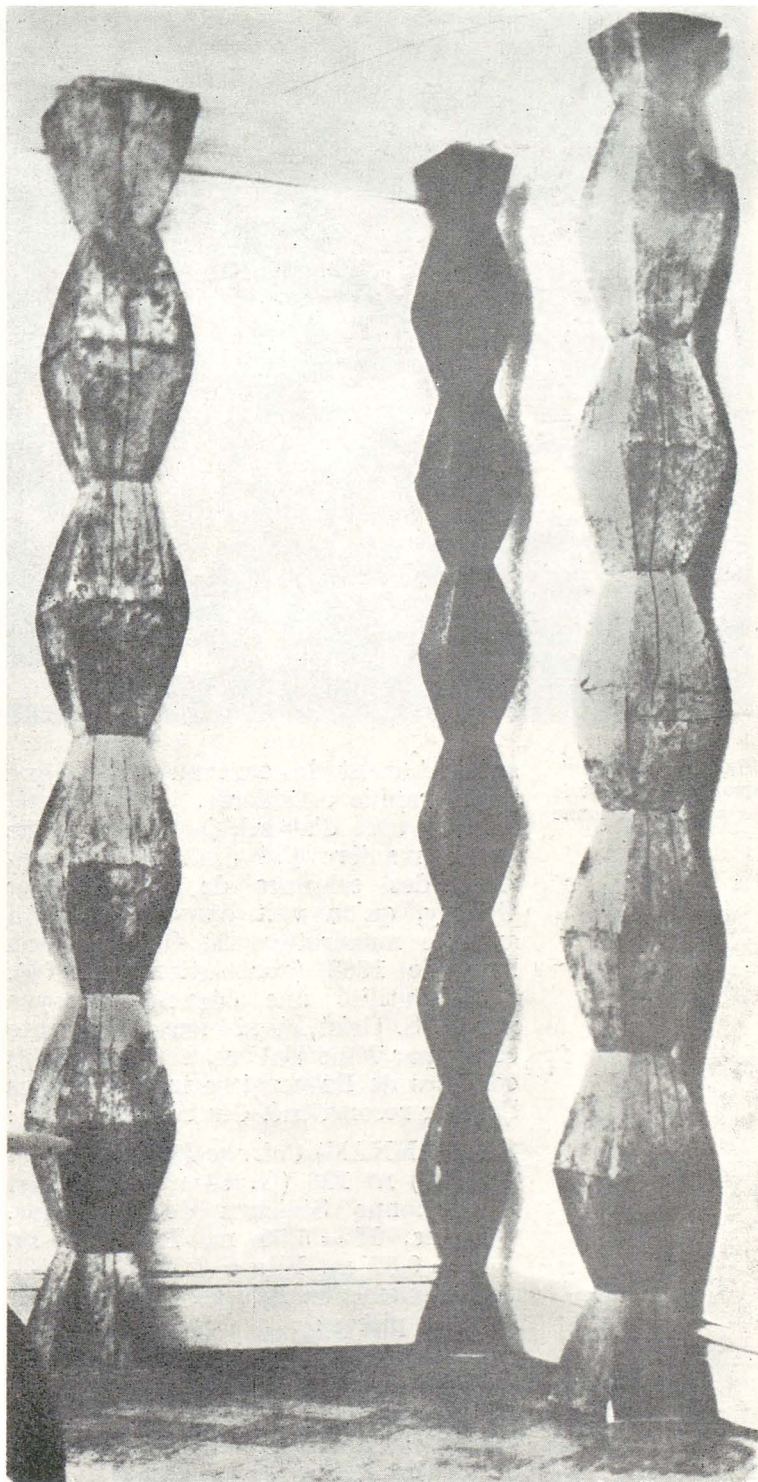
De la confrontation des documents photographiques des figures 3, 4 et 5 auraient résulté des conclusions contradictoires en ce qui concerne le nombre, la structure et les dimensions des colonnes en bois de Brâncuși, à leur état initial. Pour élucider les questions confuses, je me suis adressé à M. Sidney Geist (New York) et à Mme Marielle Tabart (Paris) en leur sollicitant du matériel documentaire relatif aux colonnes. Ces spécialistes réputés en problèmes d'art et — surtout — admirateurs de Brâncuși ont répondu promptement à mes sollicitations. J'ai reçu une série de suggestions et d'éclaircissements, concernant les dimensions des colonnes, de M. Sidney Geist, informations parfaitement complétées par la riche documentation relative aux colonnes que m'envoya Mme Marielle Tabart.

J'ai reçu notamment 38 xérogaphies de certaines photographies détenues par le Musée National d'Art Moderne (MNAM), plus 2 photographies réparées ainsi :

— Vues des anciens ateliers	2 photographies +
	12 xérogaphies
— Colonne Steichen de Voulangis . . .	5 xérogaphies
— Colonnes préparées pour la Brummer Gallery	7 xérogaphies
— Vues de l'atelier reconstitué au MNAM	3 xérogaphies
— Tirgu Jiu	11 xérogaphies
Total =	40 documents

J'ai pu reconstituer aussi bien le nombre que la structure et les dimensions de toutes les colonnes infinies en bois taillées par Brâncuși, auxquelles s'ajoute une étude de colonne, en plâtre.

Des deux photographies, la première est justement celle publiée par *L'Intransigeant* et je la reproduis ici dans la figure 6.



Etant donné qu'il est impossible de reproduire les xérogaphies, excellentes d'ailleurs, et qui m'ont très bien servi pour dépister et établir les dimensions de toutes les colonnes en bois, je décrirai

Fig. 5. — Colonnes à la Brummer Gallery — 1933.



Fig. 6. — Brâncuși, quand il sculptait sa première colonne en bois.

succinctement le contenu de chaque photographie considérée.

Mais, tout d'abord, je montrerai de quelle manière j'ai établi les dimensions des colonnes de la Brummer Gallery, qu'on voit dans la figure 5 avec le numérotage de Geist de son livre de 1968 (abréviation : G. 68).

J'ai utilisé une ébauche envoyée par M. S. Geist, aussi bien qu'une note écrite par Mme Tabart, concernant les colonnes de Brâncuși se trouvant dans l'atelier reconstitué. Ces colonnes sont :

S 117 (MNAM) *Colonne Infinie I* Geist (1925) n° 136 (G. 68 n° 126), c'est la colonne Steichen de Voulangis. Chêne, H = 5,58 m, L = 0,34 m, A = 0,37 m. Elle a 7 éléments + 2 semi-éléments. Elle est constituée de deux pièces :

1. l'une ayant la formule $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$, avec H = 3,46 m (exposée sous le n° 5 à la Brummer Gallery New York, en 1933-1934) ;
2. l'autre ayant la formule $\frac{1}{2} + 2 + \frac{1}{2}$, avec H = 2,10 m. Les dimen-

sions, selon Geist, sont : H = 5,56 m, L = A = 0,345 m. La colonne *entière* de Voulangis avait la formule $\frac{1}{2} +$

$+ 9 + \frac{1}{2}$ et la hauteur de 7,23 m.

S 118 (MNAM) *Colonne infinie II* Geist 75 n° 167 (G. 68 n° 125) en bois. Exposée à la Brummer Gallery en 1933-34 sous le n° 6, lorsqu'elle avait 5 éléments entiers, elle a été coupée ultérieurement. Au MNAM se trouve actuellement un tronçon

avec la formule $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ et aux

dimensions (MNAM) H = 3,015 m L = A = 0,29 m

Geist H = 3 m L = A = 0,30 m La hauteur d'un élément étant 0,60 m, on peut *reconstituer* la hauteur de la colonne de la Brummer Gallery, en additionnant 3,01 avec 0,60 = 3,61 m.

S 119 (MNAM) *Colonne infinie III* Geist 75 n° 187 (G. 68 n° 123). Elle est en bois et possède 7 éléments plus deux semi-éléments et a les dimensions H = 4,10 (Geist : 4,08 m) L = A = 0,245 m, mais elle est constituée par deux pièces : $\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2}$ et $\frac{1}{2} +$

$+ 1 + \frac{1}{2}$; à la Brummer Gallery, où elle a figuré en 1933—34 sous le n° 7, le tronçon à 5 éléments avait un élément en plus, donc la formule $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, et la hauteur de 4,10—0,51 = 3,54 m.

S 120 (MNAM) *Colonne infinie en plâtre* (étude) — Geist 75 n° 197, Geist donne la date : environ 1930. Elle a H = 6,03 m, L = A = 0,60 m (chez Geist : 0,61 m). Comparée avec la colonne de Tirgu Jiu, la maquette a les surfaces trapézoïdales beaucoup plus bombées, moins gracieuses. De cette description résultent les hauteurs des colonnes de la figure 5 (Brummer Gallery 1933—34) :

G 68 n° 126 (S 117 MNAM)
H = 3,46 m
G 68 n° 123 (S 119 MNAM)
H = 3,54 m
G 68 n° 125 (S 118 MNAM)
H = 3,61 m

Dans le texte précédant, en me guidant seulement d'après la photographie de la figure 5, j'avais apprécié les dimensions des colonnes G 68 n°s 123 et 125 à environ 3,55—3,60 m.

Il faut encore mentionner que Geist⁹ démontre l'existence d'une colonne en bois (n° 124), ayant les dimensions très rapprochées de celles de la colonne G 68 n° 123. Il fait la mention « disparue » et la date en 1920 (?).

Je peux passer maintenant en revue les xérogaphies mises à ma disposition par Mme Tabart, l'identification des colonnes étant faite d'après la silhouette d'un élément.

VUES DES ANCIENS ATELIERS

La première photographie (reproduite au xérox) date de 1917 et elle contient, entre autres, un seul socle avec des éléments et semi-éléments de colonne en bois. Étant donné que, pour désigner les éléments de la colonne, on emploie aussi des expressions impropres, telles que rhomboèdre ou élément rhomboïdal, je fais la précision qu'un élément de

colonne se compose, géométriquement parlant, de troncs de pyramide à base carrée, joints entre eux par leurs grandes bases.

Lorsque les deux troncs de pyramide se joignent par leurs petites bases, la figure géométrique qui en résulte rappelle vaguement une clepsydre. Mais, pour ses colonnes, Brâncuși a utilisé *des éléments* (dénomination entendue dans le sens ci-dessus) et des semi-éléments, aux extrémités, mais non pas des soi-disant « clepsydres ».

Je rappelle ici que, par la formule de souplesse, on entend une expression numérique, qui montre le nombre d'éléments et de semi-éléments $\left(\frac{1}{2}\right)$ dont se compose une colonne :

$\frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$ est la formule de sou-

plesse de la Colonne de Tirgu Jiu.

Et maintenant, revenons au socle : celui-ci a deux éléments plus les deux semi-éléments aux bouts.

La deuxième photographie (71 En 906 MNAM) a été envoyée en décembre 1917 avec la mention *L'Enfant au monde*. Elle a paru en 1921 dans la *Little Review*, en automne. Près de la *Petite française* se trouve une ébauche de colonne, en guise de socle, et au-dessus se trouve une des deux premières *Coupes* en bois.

La photographie Ph 629 MNAM (la troisième) contient également la *Petite française*, près d'une colonne en bois à la formule $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$, probablement celle vendue à Quinn.

La quatrième photographie (sans numéro MNAM) a, au premier plan, la colonne $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$ Quinn-Sisler.

La cinquième photographie (Ph 73) est intitulée *Vue d'atelier. La négresse blonde, Colonne Steichen* 1925. En fait, il ne s'agit pas de cette colonne là, mais d'une autre ayant aussi 9 éléments entiers, plus souple et qu'on voit aussi dans la figure 4 (le quatrième document photographique fondamental, extrait du livre de Carola Giedion-Welcker). En comparant, la hauteur de 38 cm (selon Geist) de la *Négresse blonde*, du premier plan, avec la hauteur des éléments de la colonne, et tenant

compte aussi de l'emplacement de la colonne au deuxième plan, j'ai déduit que l'élément a environ 50 cm de hauteur, donc que la hauteur de la colonne de la photographie est d'environ 5 m, et non pas de 7,23 m, la hauteur de la colonne Steichen, qui a, d'ailleurs, des éléments sensiblement plus volumineux. J'anticipe en montrant que, en fait, il s'agit de la colonne S 119 MNAM (Geist 68 :123).

La sixième photographie (Ph 64), que j'ai pu reproduire (voir fig. 4), contient la même colonne en bois — ayant la formule $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ — que

celle de la photographie (xérogaphie) précédente. Mais ici le calcul de la hauteur peut se faire avec une précision plus grande, vu que la *Sorcière* (qui a, sans socle, environ 1 m de hauteur), se trouve sur la même ligne que la colonne, donc il n'y a pas des différences causées par la perspective. A l'aide d'un compas on peut déduire aussi que la hauteur de la colonne est d'environ 5 m.

La photographie a été faite après août 1924 et avant 1926, donc approximativement en 1925.

La septième photographie (Ph 83) est intitulée *Vue d'atelier 1927—1930*. A droite il y a trois colonnes en bois : elles ont été identifiées comme S 119 (selon l'inventaire MNAM), à la formule $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$, et les deux autres,

ayant la formule $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, sont S 118 MNAM et une colonne dont on a perdu la trace.

La huitième photographie (Ph 89), datée 1930 ou plus tard, contient trois colonnes en bois : à gauche, la colonne S 119, ayant la formule $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$, au centre la colonne $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, perdue (Geist 68 n° 124), et à droite la colonne S 118, ayant aussi $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ éléments. Il semble que la colonne perdue a été plus petite en hauteur que la colonne S 118 (G 68 n° 125).

La neuvième photographie représente l'atelier après 1930 et est presque identique avec la précédente.

La dixième photographie (Ph 108) est une vue de l'atelier à l'époque 1930—1933. On y voit les mêmes trois colonnes en bois comme dans la huitième photographie, mais autrement emplacements. Au premier plan, sur une table ronde en pierre, *Le Poisson* en marbre.

La onzième photographie (Ph 58) date de l'époque 1923. On y voit deux colonnes en bois. Au premier plan, la colonne $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ (S119, G68 n°126), et au second plan une colonne ayant la formule $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$. On ne peut pas savoir si cette colonne est S 118 ou celle disparue.

Dans un plan intermédiaire on voit *Le Baiser* en pierre brune (Geist 68 n° 135), ayant la hauteur de 36 cm, et grâce auquel j'ai pu de nouveau apprécier à environ 5 m la hauteur originale de la colonne S 119 (Geist 68 n° 125).

La douzième photographie (Ph 124) est une vue de l'atelier à l'époque 1933—34. On y voit la colonne en plâtre, la colonne en bois $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ (S 119) et

deux colonnes en bois $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ (S 118 plus celle qui n'existe plus). Devant les colonnes, *Le Poisson* en marbre, à l'extrême droite *Léda* en bronze, entre celles-ci, au fond sur l'encadrement de la cheminée, *Le Coq*.

En conclusion, en examinant soigneusement les 12 xérogaphies, j'ai trouvé que, dans l'atelier de Brâncuși, ont existé (en dehors des socles ayant des éléments de colonnes), le long des années, les colonnes suivantes :

1. La colonne en bois Quinn-Sisler, ayant la formule $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$.

2. Une colonne en bois $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, qui existe actuellement sous la forme d'un fragment $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ MNAM (S 118),

3. Une colonne en bois $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$, actuellement perdue.

4. Une colonne en bois $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$, existant actuellement au MNAM en deux fragments, avec la formule $\frac{1}{2} + 7 + \frac{1}{2}$ (S 119).

5. Une colonne en plâtre (étude ou maquette) ayant la formule $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ (S 120).

PHOTOGRAPHIES DE COLONNES PRÉPARÉES POUR LA BRUMMER GALLERY

La documentation reçue comprend 7 xérogaphies d'après les photographies suivantes :

1) Ph 20 détail : la colonne Quinn-Sisler exposée à la Brummer Gallery en 1926, H = 2,52 m, y compris le socle qui, en pierre dure, avait à lui seul la hauteur de 0,52 m.

2) La photographie de la Brummer Gallery, novembre—décembre 1926, où se trouve aussi, parmi d'autres sculptures, la colonne Quinn-Sisler.

3) Des photographies préparées, probablement, pour la Brummer Gallery, 1933—34, avec les colonnes suivantes :

S 117, formule $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ (fragment de la colonne Steichen)

S 118, formule $\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2}$ (fragment de la colonne $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$)

S 119, formule $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ (fragment de la colonne $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$).

4) Une autre photographie préparée pour la Brummer Gallery (BG), avec la colonne S 118 MNAM (no. 6 du catalogue BG).

5) Idem, la colonne S 119 MNAM (n° 7 du catalogue BG).

6) Photographie prise par le photographe japonais Soichi Sunami à la BG — New York, 1933—34, compre-

nant les 3 colonnes citées au point 3) précédent.

7) Photographie prise par Soichi Sunami à la BG, avec les mêmes colonnes du point 3) précédent.

La photographie du n° 7 est très semblable à la figure 5.

PHOTOGRAPHIES PRISES PAR BRÂNCUȘI À TÎRGU JIU EN 1937—1938

La documentation reçue consiste en 11 xérogaphies d'après les photographies de Brâncuși.

Les deux premières, très intéressantes, représentent le « Marché au foin » de Tirgu Jiu, et elles seront décrites ci-après sous le titre « Les «maquettes» de la colonne infinie de Tirgu Jiu ».

Trois autres photographies représentent des phases du montage de la Colonne en fonte.

Finalement, les six dernières photographies représentent la Colonne terminée, métallisée, inondée par le soleil couchant, avec ou sans effet de nuages.

VUES DE L'ATELIER « RECONSTITUÉ » AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS, APRÈS 1957

La documentation comprend trois xérogaphies d'après des photographies.

Dans la première photographie on voit la colonne en plâtre (120) et une colonne en bois.

Dans les deux autres photographies, toutes les quatre colonnes du Musée sont représentées, à savoir :

S 118 (bois) d'une seule pièce, ayant 4 éléments entiers des 6 que possédait la colonne originale.

S 119 (bois), en deux pièces, totalisant 7 éléments entiers, par rapport aux 9 éléments qui existaient initialement.

S 120 (plâtre), à 4 éléments entiers.

S 117 (Steichen), recomposée de deux fragments, et qui possède actuellement un total de 7 éléments, des 9 éléments qui composaient la colonne originale.



Fig. 7. — Vue de l'atelier de Brâncuși (environ 1925).

Les 5 documents reçus de Paris représentent le même nombre de photographies, mais il y a deux de moins que dans le lot de photographies reçu par moi directement d'Edward Steichen, Connecticut, U.S.A.

En utilisant les esquisses et les détails que Mme Marielle Tabart et M. Sidney Geist ont eu l'obligeance de me faire parvenir, j'ai pu reconstituer *l'état initial* des colonnes *en bois* qui se trouvaient dans l'atelier de Brâncuși (à l'exception de la colonne perdue) :

Formule	Symbole	Hauteur d'un élément h(m)	Hauteur totale H(m)	Largeur (m)	Profondeur (m)	L'année où la colonne fut taillée
$\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$	Quinn-Sisler	0,50	2,03	~ 0,254	~ 0,245	1918
$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$	S 118 MNAM	0,60	4,21	0,29	0,29	1920 ?
$\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$	perdue	Dimensions un peu moindres que pour la précédente				1920 ?
$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$	S 119 MNAM	0,51	5,12	0,256	0,245	1920 ?
auxquelles on doit ajouter :						
$\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$	S 117 MNAM (Steichen)	0,70	7,23	0,34	0,37	1920
aussi bien que la colonne en plâtre :						
$\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$	S 120 MNAM	1,20	6,03	0,60	0,60	1936 ?

Toutes les colonnes de Brâncuși ont été esquissées comparativement dans le dessin de la figure 8.

Il convient de mentionner que les coupes du dessin de la figure 8 pourraient bien ne pas être celles réellement faites lors du démontage de la colonne. La première coupe aurait pu être faite à la place désignée par T et dans ce cas la deuxième coupe se serait déplacée de deux éléments vers le haut, ce qui aurait rendu inutile la troisième coupe. Il semble que, en fait, c'est de cette manière que les coupes ont été faites.

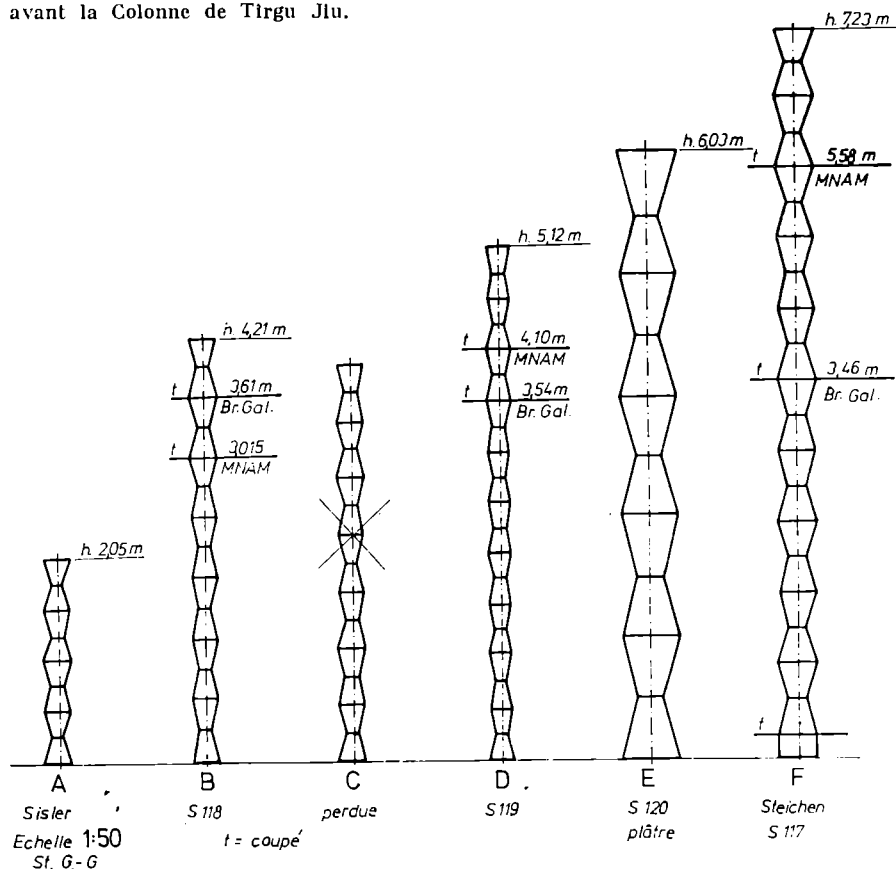
Ci-dessous je donne l'équivalence des symboles MNAM, avec les numéros des listes des sculptures, rédigées par Geist, en 1968 et 1975.

	MNAM	Geist 1968	Geist 1975	Brummer Gallery
—	n° 108	n° 118	n° 31(1926)	
S 118	n° 125	n° 167	n° 6	
—	n° 124	n° 188	—	
S 119	n° 123	n° 187	n° 7	
S 117	n° 126	n° 136	n° 5	
S 120	n° 189	n° 197	—	

2. LES « MAQUETTES » DE LA COLONNE INFINIE DE TÎRGU JIU

Dans le journal *Gorjanul*, du 8—15 septembre 1938 a paru un truquage photographique, attribué à Brâncuși, et qui représentait trois fois la colonne en bois de Voulangis, dans le jardin de Steichen.

Fig. 8. — Reconstitutions des colonnes de Brâncuși, sculptées avant la Colonne de Tirgu Jiu.



Certains auteurs ont prétendu que ce truquage photographique représente, ni plus ni moins, que la « maquette » de la Colonne de Tirgu Jiu, qui aurait dû avoir 29 éléments et 60 m de hauteur. J'ai répondu à ces assertions erronées dans un article¹⁰, où j'ai démontré l'impossibilité technique du doublage de la hauteur de la Colonne de Tirgu Jiu, tout en conservant inchangées les dimensions de l'élément.

Je veux montrer maintenant que, s'il s'agit de maquettes, les esquisses tracées par Brâncuși lui-même sur le fond de deux photographies, prises en été 1937 sur un terrain vague appelé le « Marché au foin » ont beaucoup plus de valeur que le truquage qui j'ai cité.

On connaît notamment deux esquisses. L'une se trouve dans ma possession et a été publiée pour la première fois dans la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*¹¹. L'esquisse, faite à l'encre, représente une colonne à 12 éléments entiers,

emplacés dans une ambiance de végétation.

Je ne saurais prétendre que cette esquisse représente la maquette de la colonne de Tirgu Jiu, comme l'ont fait ceux qui ont érigé en « maquette » le truquage photographique cité.

J'ai reçu, en avril 1977, de Paris, du Musée National d'Art Moderne, par l'amabilité de Mme Marielle Tabart, conservateur à ce musée, un grand nombre de documents, presque exhaustifs, concernant les colonnes de Brâncuși (je les ai détaillés ci-dessus).

Parmi les documents envoyés par Mme Tabart se trouvent deux photographies très intéressantes :

L'une représente le « Marché au foin », vue prise d'un autre côté que la photographie se trouvant dans ma possession. Sur cette photographie, qui porte le n° Ph 544 MNAM, on distingue à droite du poteau le plus proche, la silhouette de Brâncuși et, au fond, les silhouettes d'un grand garçon et de deux enfants.

La photographie a été prise, probablement, avec l'appareil photographique de Brâncuși, mais par une autre personne (l'autodéclencheur est exclu, étant donné la grande distance entre l'appareil et la silhouette de Brâncuși sur la photographie).

La deuxième photographie est identique à la première, mais comprend en plus une *esquisse presque géométrique* d'une colonne à 19 éléments et deux semi-éléments aux bouts. Il n'y a aucun doute que l'esquisse a été faite très soigneusement (et non pas tracée rapidement au stylo, à l'encre, comme l'esquisse en ma possession).

Je reproduis cette photographie, quoique copiée au xérox, parce qu'elle est inédite et mérite d'être connue (fig. 9).

Ayant comme élément de comparaison la silhouette de Brâncuși (supposée de 1,65 m de hauteur) la colonne esquissée par l'artiste a une hauteur 14,5 fois plus grande, donc approximativement 24 m.

Il est évident que Brâncuși a dessiné l'esquisse de MNAM pendant l'été de 1937, certainement avant son séjour chez moi, à Petroșani. Les éléments de la colonne *ne respectent pas* la loi (1):(2):(4) des dimensions principales, loi que Brâncuși m'a fait connaître immédiatement après son arrivée à Petroșani, lorsqu'il a commencé les essais en vue des dimensions. Il faut accentuer que j'ai vu pour la première fois cette esquisse inconnue de la colonne le 22 avril 1977, lorsque j'ai reçu de Paris la xérogaphie de la photo. Brâncuși ne me l'avait pas montrée en août 1937, comme il ne m'a pas montré non plus le truquage photographique publié par *Gorjanul* en 1938.

Ce fait atteste que Brâncuși n'a accordé aucune importance à ses essais antérieurs d'esquisser la future colonne, faits pour satisfaire une curiosité facilement compréhensible.

En ce qui concerne le titre de « maquette », accordé au truquage photographique qui représente une triple colonne Voulangis, je dirai qu'il est contestable aussi par l'existence de l'esquisse de la figure 9, faite en 1937 par Brâncuși. Le truquage photographique est daté, probablement, 1935. Mais entre le truquage photographique

de la triple colonne en bois, truquage attribué à Brâncuși, et une esquisse dessinée par l'artiste lui-même en été 1937, sur le fond du document photographique Ph n° 544 MNAM, il n'y a pas d'hésitation possible : l'esquisse la plus récente et en même temps authentique a sans aucun doute plus de crédibilité. Cette esquisse a été faite par Brâncuși, probablement en juillet 1937, à Tîrgu Jiu, à savoir de *propos délibéré* sur une photographie du Marché au foin, sur laquelle l'artiste figurait également en tant qu'*unité de mesure*.

Brâncuși a prié une autre personne de prendre la photographie et il s'est placé assez loin de l'objectif, afin qu'il se trouve approximativement sur la ligne de la future colonne. J'ai indiqué ci-dessus de quelle manière j'ai déterminé la hauteur de la colonne esquissée et, probablement, Brâncuși lui-même l'a déterminée par la même méthode.

Nonobstant, ni l'esquisse sommaire en ma possession, ni l'esquisse soignée dont j'ai pris récemment connaissance, ne sauraient être considérées comme des maquettes — et d'autant moins le truquage photographique représentant une colonne en bois de 21,70 m de hauteur.

La seule maquette valable aurait pu être le modèle en bois de l'élément de colonne s'il avait été conservé dans le dépôt de modèles des anciens « Ateliers Centraux » de Petroșani. Malheureusement, le modèle n'y fut plus retrouvé.

3. LA STRUCTURE MODULAIRE DES MONUMENTS DE TÎRGU JIU*

La structure modulaire de la *Colonne Infinie* a été déjà connue depuis 1937, lorsque Brâncuși a construit à Petroșani le modèle en bois de l'élément de la colonne, en utilisant le module 45 cm.

Dans mon article *The Genesis of the « Column without end »*¹², j'avais montré en quoi consiste la formule de l'harmonie plastique (v. fig. 10) : la petite base

* Ce chapitre a paru dans le n° 10—11/1977 de la revue *Aria*, sous les signatures : Dr Siegfried Salzmann et Ștefan Georgescu-Gorjan.

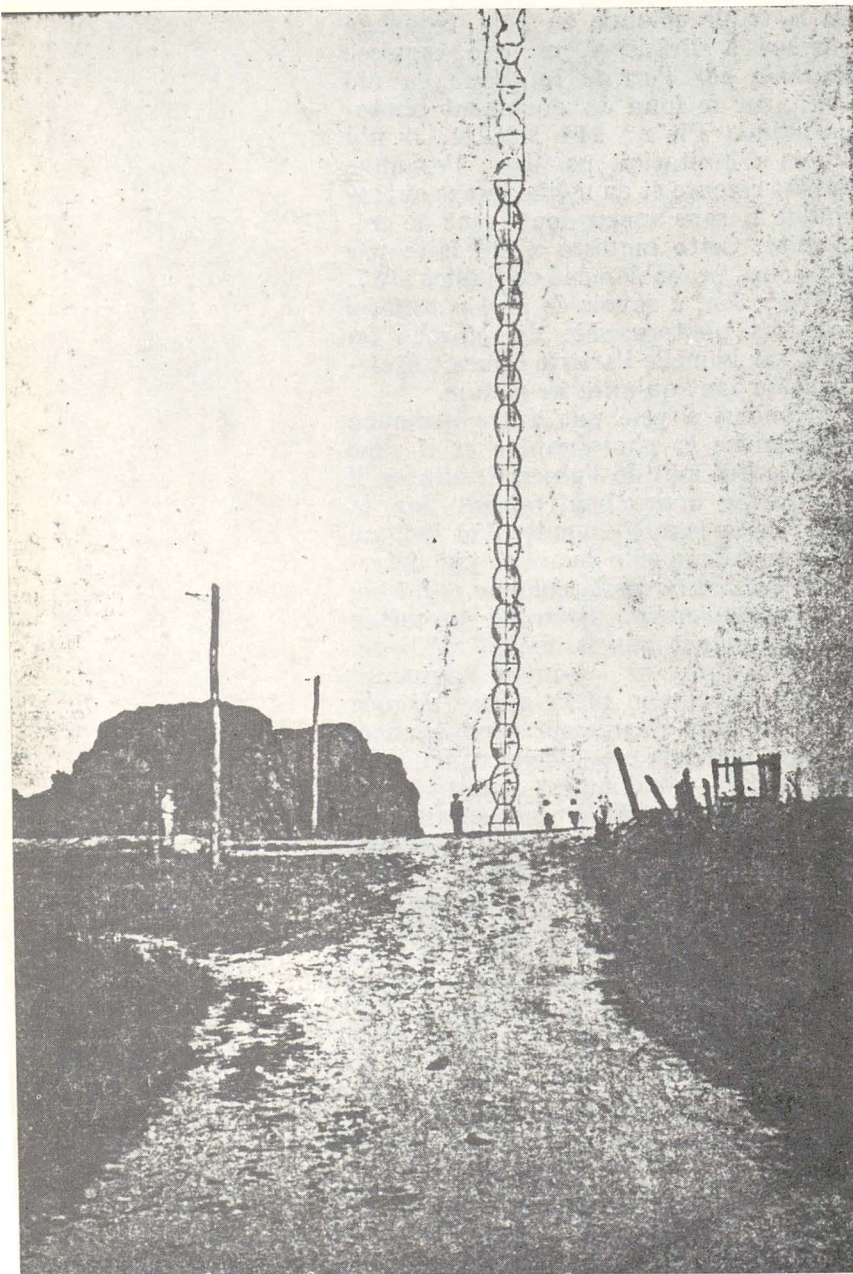


Fig. 9. — Esquisse de Colonne, par Brâncuși, 1937 (Archive du Musée National d'Art Moderne, Paris).

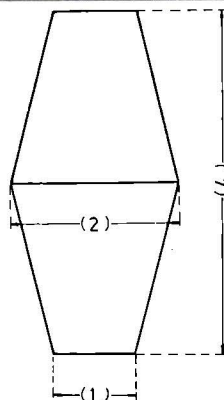
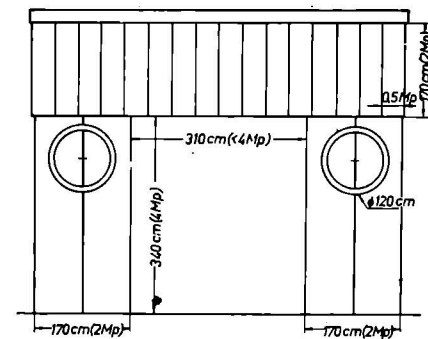


Fig. 10. — La structure modulaire en l'élément de la Colonne Infinie.

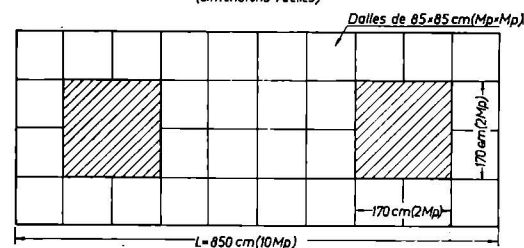
de l'élément étant le module M , noté sur la figure par (1), la largeur centrale de l'élément est (2), c'est-à-dire $2M$, et la hauteur de l'élément est (4), c'est-à-dire $4M$. Le module M est, comme indiqué, 45 cm.

On pouvait bien s'attendre que les autres composantes de l'ensemble monumental de Tirgu Jiu soient construites à base modulaire. Le 28 juin 1977, sur l'initiative du Dr Siegfried Salzmann, directeur du Musée Wilhelm Lehmbruck, de la ville de Duisburg, République Fédérale d'Allemagne, nous avons effectué, tous les deux, à Tirgu Jiu à la *Porte du baiser* des mesurages dont est ressorti de manière évidente le caractère modulaire de la structure de ce monument.

Le dallage au-dessus et autour de la *Porte du Baiser* (fig. 11 B) s'étend sur une largeur d'environ 850 cm (10 pla-



A. La Porte
(dimensions réelles)



B. Dallage
(dimensions réelles)



C. Le plafon de l'ouverture
(dimensions réelles)

Fig. 11. — La structure modulaire de la *Porte du Baiser* aux deux pilastres, au dallage, au plafon de l'ouverture et au motif du baiser.

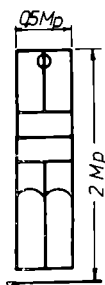


Fig. 12. — La modulation du motif du baiser.

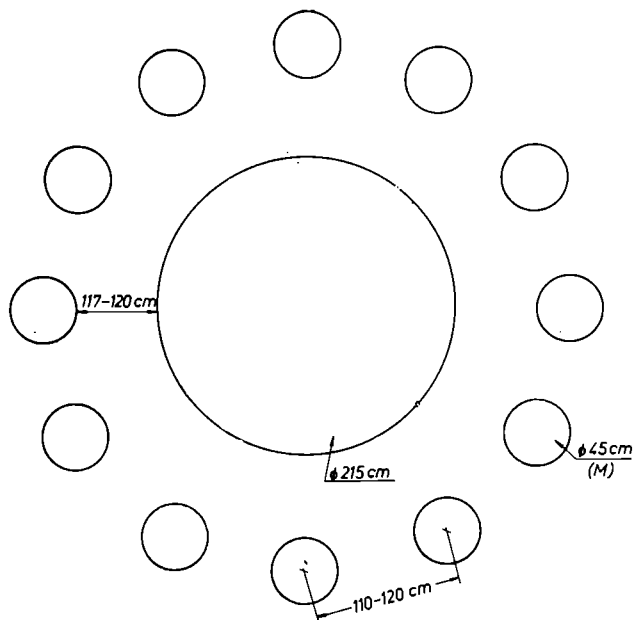


Fig. 13. — La modulation à la *Table du Silence* (hauteur égale au module de la *Porte*) et aux sièges ronds (diamètre du siège égal au module de la *Colonne*).

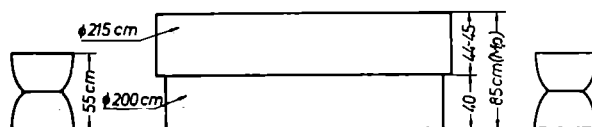
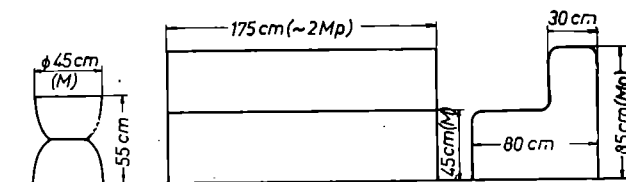


Fig. 14. — La modulation aux bancs (hauteur égale au module de la *Porte*), aux sièges carrés (le côté du siège égal au module de la *Colonne*).



ques de 85×85 cm) et sur une largeur d'environ 340 cm, avec 4 plaques aux mêmes dimensions.

Notons par Mp la valeur 85 cm du module de la *Porte*.

Sur la partie intérieure d'en haut de l'ouverture de la *Porte* se distinguent 4 blocs en pierre, ayant chacun les dimensions *idéales* de 85×170 cm ($Mp \times 2 Mp$). En réalité, les dimensions diffèrent dans une certaine mesure par rapport aux dimensions modulaires.

Les deux pilastres de la *Porte* occupent la place de quatre dalles, donc leur section *idéale* est de 170×170 cm ($2 Mp \times 2 Mp$). La hauteur des pilastres est de 340 cm ($4 Mp$). La distance idéale entre les pilastres devrait être également de 340 cm ($4 Mp$), mais elle est en réalité plus petite.

Le linteau a, selon Barbu Brezianu ¹³, une longueur maximale de 658 cm et

la partie qui s'appuie sur les piliers et sur laquelle sont « éraflés » tout autour les 40 motifs du baiser (16 motifs sur chacun des deux fronts et 4 motifs sur chaque côté) a une longueur de quelques centimètres plus petite.

La largeur *idéale* d'un motif du baiser est d'environ 42,50 cm ($0,5 Mp$), mais en réalité la largeur est légèrement moindre. En échange, la hauteur du motif répété du baiser est presque précisément $2 Mp$ (170 cm) (v. fig. 12).

La hauteur totale de la *Porte du Baiser*, selon Barbu Brezianu ¹⁴ est de 527 cm, c'est-à-dire $3 \times 170 + 17$ cm, où 3×170 cm est $3 \times 2 Mp$, valeur modulaire, la différence de 17 cm (en réalité un peu plus grande) étant représentée par la partie plus longue et plus large d'en haut, du linteau.

La largeur maximale de la *Porte*, toujours selon B. Brezianu, est de

184 cm, c'est-à-dire $170 + 2 \times 7$ cm, où 170 cm (2 Mp) représente la partie latérale de chaque pilastre d'appui, la différence étant le dépassement au dehors du linteau par rapport aux pilastres.

On a parlé ci-dessus de dimensions *idéales*. Celles-ci sont, sans doute, les dimensions du *projet* de Brâncuși, les différences entre elles et les dimensions réelles étant facilement explicables (l'inexactité de la taille des blocs de pierre, les ajustements sur le chantier de la *Porte*, etc.). Ces différences sont généralement minimales, peut-être à l'exception de l'ouverture de la *Porte du Baiser* où nous avons trouvé une valeur un peu plus importante.

Il est vrai que, lors de notre séjour à Tirgu Jiu, le Dr Siegfried Salzmann et moi nous n'avons pu disposer de moyens techniques de vérification précise des dimensions hors-tout, telles qu'elles figurent dans le livre de Barbu Brezianu¹⁵, mais nous avons supposé que ces dimensions d'encombrement sont très proches de la réalité.

D'après ce que nous avons montré ci-dessus, il ressort clairement que Brâncuși a eu l'intention de créer aussi pour la *Porte du Baiser* une structure modulaire.

La *Table du Silence* (fig. 13) est composée de deux grosses dalles circulaires, dont la hauteur cumulée est de 84–85 cm, valeur sensiblement égale à Mp (peut-être par coïncidence).

Les sièges, aussi bien les ronds, autour de la *Table*, que ceux carrés, qui se trouvent sur l'*Allée des sièges*, ont une

hauteur fonctionnelle de 55 cm et un diamètre (respectivement, côté du carré) de 45 cm (v. fig. 13 et 14).

Fortuitement (ou peut-être *pas*!), 45 cm est précisément le module M de la Colonne.

Les deux bancs ont les dimensions approximatives de la figure 14, c'est-à-dire la longueur de 175 cm (environ 2 Mp), la largeur de 80 cm et la hauteur de 85 cm (Mp). Entre nos mesurages et les dimensions indiquées par Barbu Brezianu¹⁶ il y a de petites différences :

L = 175 cm (170, 171 chez Brezianu)

B = 80 cm (79 et 81 chez Brezianu)

H = 85 cm (82 et 89 chez Brezianu)

Pour la *Table*, les sièges et les bancs, les structures ne sont pas nettement modulaires, mais on retrouve, quand même, parmi leurs dimensions, les valeurs modulaires M = 45 cm et Mp = 85 cm, ce qui est, peut-être, une simple coïncidence.

En tout cas, la structure modulaire de la *Colonne Infinie* est indiscutable et nous croyons que la structure modulaire de la *Porte du Baiser* est également indiscutable, ce que nous avons essayé de démontrer par les considérations ci-dessus.

Les différences entre les dimensions idéales (déduites de la modulation) et les dimensions réelles (obtenues par les mesurages d'encombrement) sont parfois presque nulles, en général elles sont minimales et il n'y a qu'un seul cas (l'ouverture de la *Porte*) où nous avons trouvé une différence plus accentuée.

Notes

* Le texte de cette étude a paru en roumain, dans les nos 7, 8 et 10–11/1977 de la revue *Arta*.

¹ CECILIA CUȚESCU-STORCK, *O viață dăruită artei*, Bucarest, 1966.

² CAROLA GIEDION-WELCKER, *Constantin Brancusi*. 1876–1957, Neuchâtel, 1958.

³ SIDNEY GEIST, *Brancusi — a Study of the Sculpture*, New York, 1968.

⁴ Ștefan Georgescu-Gorjan, *The Genesis of the Column without End*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, I (1964), 2, p. 283.

⁵ PAUL FIERENS, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, Paris, 1933, p. 23.

⁶ CAROLA GIEDION-WELCKER, *op. cit.*

⁷ *Ibidem*, p. 162.

⁸ SIDNEY GEIST, *op. cit.*, p. 72.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN, *O coloană de 60 metri la Tirgu Jiu?* in *Ramuri*, (mars 1977), 3, p. 13.

¹¹ Idem, *The Genesis...*

¹² *Ibidem*, p. 284, fig. 4.

¹³ BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, Bucarest, 1976, p. 160, fig. 153.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 169, fig. 160.

HOMMAGE À KIRCHNER AU CENTENAIRE DE SA NAISSANCE*

Amelia Pavel

Dans l'espace qui sépare la première exposition personnelle de Ernst Ludwig Kirchner, en 1913 à Hagen, au Folkwang Museum (il n'avait, depuis son début, en 1906, exposé qu'en participation aux groupes de la « Brücke », à Dresde, à Leipzig et à Berlin, de la « Neue Sezession » à Berlin, du « Blaue Reiter » à Munich), jusqu'aux deux grandes rétrospectives, en 1960 à la Kunsthalle de Düsseldorf et en 1968 — 1969 au Seattle Art Museum, au Pasadena Art Museum et, finalement, au Museum of Fine Arts de Boston, le contour de la personnalité de Kirchner n'a cessé de s'accroître, en dévoilant la force et l'originalité de l'un des plus grands artistes européens. Le sens profond de son œuvre, de ses recherches et inquiétudes s'est éclairci au fur et à mesure que les vérités sur l'art moderne ont elles-mêmes été dévoilées et renouvelées par les grandes expositions des vingt dernières années. Les significations de l'expressionnisme en général, ses rapports avec les autres mouvements artistiques au début du siècle, les rapports entre l'école de Paris et l'art allemand à la même époque, la situation et le rôle de l'art du sud-est européen, de l'art et de la vie artistique américains, la redécouverte de maints artistes méconnus dont l'œuvre nous oblige à modifier l'équilibre trop stable de nos conclusions sur l'esthétique de l'avant-garde et, enfin, les preuves de la vitalité prolongée, réinventée et pluraliste de cette avant-garde dans les années vingt et même au début des années trente, tout ceci a été révélé par les grands chapitres de cette encyclopédie de l'art moderne qu'ont été les expositions itinérantes. Il est normal qu'en ces circonstances les valeurs acquises se précisent et s'épurent par les comparaisons et les suggestions ainsi facilitées. Kirchner est un de ces cas

et peut-être le plus frappant. En effet, les véritables intentions et significations de son œuvre se trouvaient depuis longtemps dans les textes qu'à partir de 1919 Kirchner écrivait comme commentaires à ses propres travaux, mais, ce qui est à retenir, en ne leur assumant pas le caractère ou la responsabilité d'un « programme ». A commencer par l'article signé sous le pseudonyme Louis de Marsalle, *Sur l'art graphique de Kirchner*¹, et jusqu'aux nombreuses préfaces pour les catalogues de ses expositions et les lettres adressées à ses amis, parmi lesquelles plus substantielles sont celles à Nele et Henry van de Velde, Kirchner établissait dès le début des années vingt la hiérarchie des valeurs et des degrés d'importance dans son œuvre. Cette hiérarchie resta comme voilée pour les critiques et historiens du temps de Kirchner — exception faisant, jusqu'à un certain point, Will Grohmann. Elle ne réapparut que grâce aux expositions et recherches des dernières années et confirma ainsi la parfaite lucidité et le don — si rare chez un artiste — d'une absolue connaissance de soi-même.

Né en 1880, à Aschaffenburg, après avoir passé une partie de son enfance à Francfort-sur-le-Main, à Perlen en Suisse, et toute son adolescence à Chemnitz (aujourd'hui Karl-Marx Stadt) — la ville natale de Schmidt-Rotluff-Kirchner fait, à partir de 1901,

* Mes remerciements particuliers pour les renseignements fournis et l'aide scientifique accordée : au Dr Karlheinz Gabler, au Dr Ewald Rathke (Francfort-sur-le-Main) ainsi qu'à la Bibliothèque des Beaux-Arts du Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts et particulièrement à M. Richard T. Simpson, bibliothécaire préposé au service de la salle de lecture.

des études à l'Ecole technique supérieure de Dresde. Architecte-ingénieur diplômé de l'Ecole — de même que le peintre Theodor Pallady, à la même époque — Kirchner passe deux semestres à Munich, où il étudiera notamment les dessins et les gravures de Rembrandt et de Dürer et sera très intéressé par le symbolisme et le Jugendstil. Il doit avoir, très probablement, dès cette époque, connu et aimé les œuvres de Edvard Munch, qui avait exposé, en 1901, à Munich, cinq peintures au Glaspalast. L'importance de ces préférences sera soulignée en premier lieu par l'artiste lui-même dans ses écrits, et même plusieurs fois. Il est donc d'autant plus étonnant qu'on ait pu, jusqu'à Donald Gordon, Karlheinz Gabler et Ewald Rathke, envisager l'art de Kirchner — et des expressionnistes en général — comme un art de rupture. En septembre 1926, Kirchner, à Berlin, revisitait les musées. Il notera dans son journal les observations suivantes qui, ainsi que la plupart des remarques comprises dans ce journal « de Davos » (1919—1928) expriment des souvenirs actualisés et sont la synthèse d'une expérience accumulée sur le présent : « lorsque je traversai de nouveau les musées, et revis les anciennes œuvres bien-aimées de Rembrandt, Cranach, Dürer, des Hollandais et des Indiens, je me rendis compte que c'étaient bien les mêmes choses qui me touchaient en elles et dans lesquelles je reconnaissais aujourd'hui seulement plus profondément leurs véritables rapports avec mon propre chemin. Aucun artiste moderne n'a jamais pu me donner ce que m'ont donné ces maîtres anciens ; aucun d'eux ne m'a fait sentir ainsi l'essence unique et fondamentale de la nature »². Et pour préciser, Kirchner ajoute : « Je n'ai jamais vu, chez un moderne, le style s'édifiant de soi-même, né directement de l'expérience et du travail incessant, ainsi qu'on peut le voir clairement chez Rembrandt ou chez Dürer »³.

On trouve des précisions éloquentes pour la clairvoyance de Kirchner, en ce qui concerne d'autres artistes, qui l'ont certainement influencé. Ainsi Munch, dont il avait pu revoir les œuvres, cette fois-ci vingt tableaux, en 1906 à Dresde, qui ont profondément marqué

au moins deux de ses peintures : *La Rue de Dresde* (1908), collection du Museum of Modern Art, New York, et *Dodo et son frère* (1908), collection du Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts. Munch semble à Kirchner froid, et son érotisme trop étroit, dépourvu de lyrisme⁴.

Dans la biographie de Kirchner, ces contacts, parfois singulièrement effacés — citons, parmi eux, celui avec Van Dongen, Van Gogh, Matisse, Picasso, les futuristes, l'art nègre et océanien — ont dépassé de loin le niveau de l'influence pour atteindre le rôle d'un catalyseur. Le fait est peut-être dû à une circonstance spéciale : Kirchner avait pris connaissance de l'œuvre de ces artistes, non pas chez eux, dans leur pays ou dans les musées à l'étranger, mais chez lui, à Dresde, à deux pas de son propre atelier. En effet, entre 1906 et 1909, à Dresde, sont exposées les œuvres des meilleurs peintres de l'avant-garde européenne. Donc, en 1906 l'exposition de Munch, en 1907 Gustav Klimt et plusieurs artistes viennois, en 1908, l'exposition de Van Dongen, Albert Marquet, Vlaminck et, surtout, la grande exposition de Van Gogh. Kirchner aura le loisir d'étudier ces œuvres et, en même temps, de vérifier sur place ses propres mouvements intérieurs, ses réactions intellectuelles, sensibles, visuelles, en face de cette considérable aventure que fut pour lui la succession de ces expositions. En fait, elles représentent un chapitre de la biographie de Kirchner, ainsi déployées dans son ambiance quotidienne. Le résultat principal fut une interpénétration des valeurs de l'art français et des valeurs de l'art allemand, qui n'a été vraiment identifiée que très récemment, la plupart des théories esthétiques à l'époque et même plus tard étant édifiées à partir du dogme de la différence typologique irréductible entre la sensibilité méditerranéenne et la sensibilité nordique, gothique. A l'origine de ces points de vue par trop catégoriques se trouve en une certaine mesure le livre de Worringer *Abstraction et empathie*. Kirchner, dans son journal, reprend — en leur donnant la teinte d'un souvenir — dépassé — un aspect de ces théories. Il parle ainsi des artistes français intéressés par le « comment exprimer », et

les artistes allemands intéressés par le « quoi exprimer »⁵. Cette opposition ne représente pas dans l'opinion de Kirchner une conviction personnelle profonde, mais la reprise d'une idée de circulation intense. C'est Kirchner qui a été l'artiste allemand dont les œuvres ont le plus clairement illustré la relativité de ces théories, et la synthèse fertile qui a pu résulter des recherches communes et des influences et rapports réciproques entre les artistes allemands et les artistes français au début du vingtième siècle.

Le second moment décisif de la biographie de Kirchner fut son séjour à Berlin, à partir du mois d'octobre 1911. Le court intervalle entre cette date et son entrée dans le service militaire en 1914, suivi de sa maladie et des séjours à Davos, interrompus par de brèves rentrées en Allemagne, fut le moment de la découverte de l'« urbanisme » moderne, de la poésie des métropoles, du chant des rues, du mirage et des énigmes de la foule anonyme. Après l'enthousiasme juvénile vitaliste de la période de Dresde, avec les alternances de l'ingénuité naturaliste, exprimées dans les paysages et les nus dans le paysage, et la mélancolie aiguë et étonnée des images du cirque et des bars à danseuses, la période de Berlin évoque l'action profonde de la culture visuelle et des méditations prolongées, rendues possibles par les grandes expositions de Dresde. C'est bien maintenant que Kirchner, entré à Berlin dans le milieu du Sturm, de la vie littéraire et des relations qui lui ouvriront les portes de la célébrité, pèsera ses chances. En pleine avant-garde futuriste, qui l'a certainement influencé en ce qui concernera l'organisation et la structure de la composition des tableaux, Kirchner atteindra un équilibre que l'on pourrait appeler classique si l'on pense à la fermeté monumentale, à la cohérence, la logique intérieure, la sûreté géométrique et la noblesse objectivée de son style. Kirchner nous prouve à cette époque sa confiance dans la durée et la solidité des recherches modernistes ; il a déjà la conscience d'un missionnaire chargé de garder les valeurs éternelles de l'art et — en même temps — le sentiment d'être un peu isolé par cette



mission même. Le sérieux absolu sera son partage : malgré les nombreux contacts personnels avec les figures célèbres de l'époque, en Allemagne et en Suisse, il n'aura rien à voir avec les dadaïstes et leur agressivité. Chez les futuristes ou les orphistes le retiendra le côté durable et essentiel, hérité d'ailleurs de l'esthétique du Jugendstil : la théorie des « lignes de force ». L'amitié de Henry van de Velde⁶, leur premier théoricien, et la correspondance que Kirchner avait eue avec celui-ci, en font une preuve supplémentaire, verbalisée. Il surprend, d'une façon subtile, les « lignes de force » dans l'image de la « ville », le motif favori de la peinture de Kirchner pendant sa période berlinoise. Dans l'article signé Louis de Marsalle, il écrit : « Kirchner trouvait que le sentiment q ienveloppe

Fig. 1. — *Scène de rue à Berlin*, vers 1913, huile sur toile (collection privée) ; d'après D. E. Gordon, *E. L. Kirchner, a Retrospective Exhibition*, Boston, 1969.



Fig. 2. — *Scène de rue*, 1913, plume et pinceau à l'encre de Chine (collection privée); d'après Ernst Ludwig Kirchner, *Zeichnungen I*, 1906—1925, Kassel, 1967.

une ville s'incarne dans un réseau de lignes de force. Dans la façon dont les gens s'entrebousculent dans la foule et les directions vers lesquelles il s'empresse, Kirchner trouvait les moyens de retenir le vécu. Il existe parmi ses peintures, ses dessins et gravures des ouvrages qui expriment de la façon la plus vivace l'animation de la rue, rien qu'à l'aide d'un réseau de lignes et de quelques figures schématiques »⁷.

D'un intérêt tout particulier s'avère le fait que les années berlinoises et la modification intervenue à ce moment dans le répertoire iconographique de la peinture de Kirchner ont beaucoup développé chez l'artiste la conscience du rôle des répertoires iconographiques. En 1925, Kirchner faisait un bilan chronologique de son œuvre à partir de critères iconographiques, ce qui, à l'époque,

apparaissait comme un procédé pour le moins inhabituel. Il divise donc les significations de son œuvre en quatre chapitres : le premier, entre 1904—1911, dominé par le motif du « nu dans la nature » ; le second, esquissé vers 1905, mais en plein essor entre 1912—1914, dominé par « l'image de la rue » ; le troisième, qui accompagne sans cesse la vision de l'artiste, depuis 1902 même, et qu'il appelle « le cheminement érotique » ; et, enfin, le chapitre d'après la guérison d'une grave maladie qui l'avait quasi immobilisé plusieurs années (1915—1921) : ce chapitre devait exprimer « un éclaircissement » et se développe à partir de l'époque suisse étant dominé en premier lieu par l'expérience « de la montagne », mais aussi, de tout près, par « l'intérêt pour les paysans montagnards », les bergers, le folklore local. Si l'on fait donc une comparaison entre ces problèmes qui préoccupent intensément Kirchner et les problèmes artistiques de l'époque du Bauhaus au néo-objectivisme, de l'art déco au néoplasticisme et du post-impressionnisme à la peinture abstraite, néocubiste, la singularité de Kirchner devient frappante. Une singularité qui ne signifie point l'isolation : le troisième moment important de la biographie de l'artiste — son séjour de convalescence en Suisse, entre 1917 et 1923 à Frauenkirch près de Davos, et, à partir de 1923 jusqu'à sa mort, par suicide, en 1938, à Wildboden, en pleine montagne —, bien que longtemps considéré comme une étape secondaire et reliée plutôt extérieurement, par des influences superficielles, à la vie artistique européenne, est, au contraire, un des moments les plus intéressants, expressifs et équilibrés de la peinture en Europe dans les années d'entre les deux guerres. Ce sont surtout les collections américaines qui possèdent des ouvrages de cette période, dont un grand nombre a été présenté en 1937 aux États-Unis, d'abord à Detroit, à l'Institut d'Art, dans une exposition savamment organisée par W. R. Valentiner, et à New York ensuite, par Curt Valentin, à la Bucholz Gallery, comme exposition inaugurale, lors de l'ouverture de cette galerie. Dans l'étude que W. R. Valentiner consacrait en 1941 aux rapports entre l'expressionnisme et l'art abstrait

Fig. 3. — a. Esquisse pour « Rue de Leipzig. Carrefour », Berlin II, 1914; b. Esquisse pour « Rue de Leipzig. Carrefour », Berlin II, 1914 (collection privée); d'après Ernst Ludwig Kirchner, *Zeichnungen I*, 1 06—1: 25, Kassel, 1967).



il remarquait le caractère supérieure-ment objectif du paysage expressionniste, qui semble modelé par une « force extérieure, supérieure, cosmique »⁸. Le meilleur exemple se trouve certainement dans les paysages tardifs de Kirchner, à partir de 1919: *Paysage nocturne en hiver* (1919), Institut d'art de Detroit, *L'Arbre bleu* (1919—1920), collection particulière à Düsseldorf, le *Paysage montagneux à Clavadel* (1927), au Musée des Beaux-Arts de Boston. L'aboutissement des recherches de Kirchner à cette « objectivité », qui n'a rien à voir avec les néo-objectivité et le calme glacial de ses vérités enlevées au mouvement de la vie et figées au hasard dans quelque instant d'un destin humain, est pourtant moins un effort réaliste, qu'un effort d'équilibre. Équilibre entre le réel perçu par l'artiste et l'image intérieure — le concept antique et médiéval de l'*Idea*; équilibre entre la faculté d'observer et l'art d'inventer; entre l'« histoire » des choses et leur langage; entre forme et couleur, autant d'objectifs d'une recherche que Kirchner limite aux marges du « tableau » traditionnel, soit peinture, soit dessin. Et pourtant, dès ses débuts à Dresde, d'autres modalités d'expression l'intéressent en même temps. Il est parmi les premiers en Allemagne à arranger son atelier de peinture avec un bric-à-brac





Fig. 1. — Autoportrait en gravant, crayon, 1919/20 (collection privée); d'après Ernst Ludwig Kirchner, *Zeichnungen I*, 1906—1925,

exotique et d'y installer un « environnement » dont faisait partie une tente imprimée de peintures — décoratives, religieuses et érotiques pêle-mêle —, des sculptures en bois primitivistes, inspirées par les fragments de fresque de Palau au musée ethnographique de Dresde, des meubles ornés de sculpture d'esprit gothique ou roman. En 1912, avec Erich Heckel, il exécute une peinture murale pour la chapelle de la « Sonderbundaussstellung », détruite par la suite. Deux ans plus tard il fera une décoration murale assez étrange, mélange de peinture narrative et de collages multicolores, dans le genre de ceux de Matisse des années '40, pour la demeure d'un fabricant de cigares, détruite elle aussi pendant la Seconde Guerre mondiale. Deux projets, évidemment de style Art-Déco cette fois (1927—1934), seront proposés pour la salle de festivités du musée Folkwang à Essen⁹. Mais Kirchner ne semble pas, d'après ses écrits, lui avoir accordé une importance particulière dans l'analyse et l'étude de ses propres œuvres

et démarches. Selon ses propres aveux, il situe le dessin au plus haut point de son intérêt, en nous laissant même sous-entendre que ce serait la technique la plus apte à exprimer sa personnalité. Aujourd'hui, après les nombreuses expositions qui ont été consacrées à Kirchner ces dernières années, nous sommes convaincus que l'artiste avait eu raison : ce sont surtout les dessins qui expriment le mieux son immense effort de mettre un certain ordre, sinon de l'y trouver, dans l'ébullition tempéramentale et affective dont il sent être en même temps victime sensible et orgueilleux privilégié. Le dessin est pour lui le lieu idéal pour exercer les vertus qui lui semblent essentielles ; ainsi, il note le 9 juillet 1919 dans son journal : « Aujourd'hui je n'ai fait que dessiner et ainsi porter plus loin ma lutte pour la forme en dehors de la réalité »¹⁰. Le 20 juillet de la même année il avoue : « je voudrais dessiner encore plus que je ne l'ai fait et, surtout, plus intensément ». Quelques jours plus tard, Kirchner précisera : « Lorsque je photographie mes dessins et mes œuvres, je me rends compte de ce qui me manque. En premier lieu ce sont les dessins „travaillés” qui me font défaut. Fondées sur eux, mes peintures pourront, sans inquiétudes, rester plus „inachevées” encore, c'est-à-dire plus généreusement plates. Mais ce sont les dessins, les dessins qui expriment le vouloir jusqu'à son but ultime, qui guérissent les douleurs profondes, c'est là ce qui me manque. Des douleurs dessinées »¹¹. A l'aide de cet instrument si souple, si proche de l'existence biologique de l'homme (Kirchner parlera plus d'une fois du « fluide de la création », du « sang et des nerfs » nécessaires pour créer la beauté), l'artiste réussira à unifier les deux sources de contradictions qui l'inquiètent d'abord : la rupture possible entre le « quoi » exprimer et le « comment » exprimer ; puis la difficulté à trouver un chemin d'entente entre le désir normal, simplement humain de « faire d'après nature », donc d'après tout ce qui l'entoure¹² et celui de donner une réponse aux appels de la fantaisie et du sentiment de la forme. « Les couleurs de la fantaisie se trouvent devant moi et pourtant je suis obligé de travailler tout

près de la nature » (le 30 août 1919)¹³. Mais, le 17 octobre de la même année, Kirchner comprend la vérité contraire : « Je crois que l'artiste doit atteindre au point où il peut travailler sans la nature, en partant directement de son expérience intérieure ». Le concept qui facilitera à Kirchner la synthèse des contraires, également attrayants pour lui, sera le concept de l'« hiéroglyphe », qui reviendra souvent dans la terminologie de ses commentaires et témoignages écrits¹⁴. Ce choix d'une terminologie s'arrête à une métaphore d'ordre graphique et ce n'est certainement pas par hasard que Kirchner a concentré l'essence de sa pensée esthétique autour des significations de l'écriture. Hiéroglyphe signifiera donc tracé linéaire, capable d'incarner, sans jamais l'épuiser, l'énergie « extatique » de l'expression. En même temps il pourra incarner cette « volonté de la forme » souvent évoquée par Kirchner et qui rappelle les formules de Riegl. Mais l'« hiéroglyphe » a toujours un sens, jusqu'auquel il faudra pénétrer. Ce sera d'abord le sens de « l'intériorité ». En même temps que Kandisky, Kirchner utilise ce terme mais sans lui donner l'accent de la « nécessité » qui, chez Kandinsky, est décisif et enveloppe la théorie de la « Innerlichkeit » d'un nimbe éthique. Chez Kirchner, l'« intériorité » garde le caractère épistémologique de l'ancienne notion de l'*Idea* platonicienne, reprise par les maniéristes, mise en théorie par Zuccani, transformée par les romantiques allemands, notamment par Novalis et Caspar David Friedrich, re-vitalisée par les artistes modernes. L'hiéroglyphe abritera donc les richesses de l'expérience intérieure, tout en étant, obligatoirement, le signe de la réalité extérieure, que Kirchner ne néglige, comme on le sait, jamais.

La source de cet instrument qu'est la terminologie, forgée et transformée en fétiche par Kirchner, peut nous sembler un peu étrange, cependant, dans le contexte de l'univers visuel du peintre, en fin de compte un univers de réalités énergiquement tangibles, elle est bien l'aspiration quasi nostalgique de Kirchner vers « l'harmonie entre la nécessité élémentaire de s'exprimer, l'art et la vie ». L'« hiéroglyphe » l'aidera à mieux se comprendre lui-



même, à mieux dominer ses propres tirailllements entre le désir de la forme consubstantielle à l'idée et à l'expérience du réel et la routine du plaisir de céder à la volonté toute pure de la forme.

Pour retrouver les traces les plus expressives de la pensée esthétique de Kirchner dans ses œuvres, il faudra s'adresser donc en premier lieu aux dessins — au moins comme point de départ pour comprendre sa technique — et ensuite établir un second point de départ à partir de son répertoire iconographique, à travers la peinture, le dessin, les gravures et même les quelques sculptures. L'ordre chronologique

Fig. 5. — *Autoportrait avec chat*, 1920, huile sur toile (Museum Folkwang, Essen) emprunt Busch-Reisinger Museum, Harvard University); d'après D. E. Gordon, E. L. Kirchner...).



Fig. 6. — *Portrait de la danseuse Nina Hard*, 1921, pointe-sèche en couleur (Fogg Art Museum, Harvard University); d'après D. E. Gordon, E. L. Kirchner...).

ne joue pas un rôle essentiel pour la compréhension de l'œuvre de Kirchner. A vrai dire, en laissant de côté un certain groupe de peintures des dernières années, consacrées strictement à la recherche d'un style « rythmé », d'une épurée abstractive de la forme, et le très petit nombre d'ouvrages — la plupart disparus ou détruits par l'artiste lui-même de la première période, d'incertitudes et d'échos néo-impressionnistes et du Jugendstil, les problè-

Fig. 7. — *Bohème moderne*, 1924, huile sur toile (Museum Folkwang, Essen); d'après D. E. Gordon, E. L. Kirchner...).



mes de Kirchner restent presque constamment les mêmes, toute sa vie durant. On retrouve à chaque époque de sa création naturellement dominée par un caractère ou un autre, la présence du passé ou une annonce de l'avenir. Et c'est justement le dessin — et les genres tout proches : l'aquarelle, le pastel et les gravures, parmi celles-ci en premier lieu les pointes-sèches — qui pourra prouver cette assertion. Ainsi, dès 1907, les deux types de dessin — plastique et pictural, calme et agité, dessin de contours et dessin de nervures — coexistent ; leur évolution n'est qu'un développement en finesse, concentration, énergie, subtilité, vérité de l'expression. Dans leur essence conceptuelle et visuelle, les différences que l'on peut enregistrer entre le classicisme du *Nu couché sur le dos* (1907), emprunté à long terme par l'Art Institute of Chicago à une collection particulière de Londres, et le portrait d'Emmy Frisch, brossé à gros coups d'encre et d'aquarelle, de 1908 (Galerie Nierendorf, dans le Berlin occidental) sont à peu près les mêmes que, par exemple, entre la *Femme couchée près des rochers* (encre, 1912, collection particulière, à Düsseldorf) et *Femme se promenant dans la rue* (encre et crayon, 1913, de la même collection ; ou, une dizaine d'années plus tard, la différence de trait et d'esprit entre l'*Intérieur à Wildboden* (encre, vers 1924, Art Institute of Chicago) et l'*Intérieur d'une forêt* (crayon, vers 1930, Museum of Fine Arts, Boston). Dans chacune de ces deux tendances apparemment opposées, l'obsession de Kirchner (qui ne fut point celle de ses camarades de la « Brücke ») de devoir concilier l'appétit du réel et les sollicitations de ses visions intérieures, s'impose. Le même processus peut être suivi si l'on compare les œuvres peintes qui ont des répliques — dessinées ou gravées — et ces répliques. Un exemple éloquent : le portrait de l'écrivain Alfred Döblin, qui fut l'ami de Kirchner. Le portrait peint en 1912, au Busch-Reisinger Museum, Harvard University de Cambridge—Massachusetts, et la réplique dessinée du portrait — 1913, de la Städtische Galerie, à Francfort-sur-le-Main — montreront très exactement l'insatisfaction de Kirchner qui, après avoir réussi une

peinture cohérente, harmonieuse dans son expressivité aiguë, est saisi du besoin impérieux de reprendre le motif en le dessinant, après une année, avec des éléments de l'imagination et de construction graphique, beaucoup plus nombreux que ceux de la version peinte. Il serait cependant faux, où du moins trop simple, de relier tous les dessins « plastiques » aux recherches d'analyse du réel, et tous les dessins « picturaux » à son esprit visionnaire. Kirchner n'est jamais sujet à la routine. Le concept du « dessin extatique » — qui n'a rien à voir avec les états de transe — lui fournira sans arrêt un instrument pour entretenir sa propre vivacité et son esprit d'aventure dans le spirituel. Un dessin tel que le *Nu féminin incliné* (1912, collection Ernesto Blohm, à Caracas), qui rappelle d'une façon étrange *La Prière* de Brâncuși, est en même temps une recherche de la forme assouplie et confrontée au réel et la poursuite d'un idéal linéaire. Une remarque pareille est valable pour l'admirable portrait de la danseuse Nina Hard (1921, pointe-sèche colorée, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge—Massachusetts). Parallèlement, un grand nombre d'images-visions sont soumises par l'artiste à une mise en ordre des formes par elles-mêmes jusqu'au point de rencontre évident de l'hieroglyphe d'une précision aiguë et du réel foisonnant. C'est l'*Arbre bleu* (1920—1922, à Düsseldorf), ce sont les séries de dessins sur le motif du « café dansant » et du « café-concert », un premier groupe réalisé entre 1909—1914, un second entre 1914—1923¹⁵ : *L'Homme et la jeune fille en conversation* (1914—1915, crayon, collection d'État de Kassel), le dessin-illustration pour *La Bête humaine* de Zola¹⁶.

Cette unité avec lui-même, par-dessus les étapes, a été saisie par Will Grohmann, lorsque, dans l'introduction au catalogue des dessins et aquarelles de la Galerie Nierendorf (1961—1962), il les divise en quatre catégories : dessins d'après nature, dessins de mémoire, études et dessins « finis », division qui, bien que parfois accompagnée de précisions chronologiques, a son point de départ dans l'attitude de Kirchner envers ses propres démarches esthétiques et non dans la méthode critique

traditionnelle de l'examen du style d'un artiste et de son évolution obligatoirement chronologique. Karlheinz Gabler, dans l'introduction au catalogue de l'exposition des dessins de Kirchner, en 1967, à Kassel, propose encore une division non chronologique, mais iconographique et technique en même temps, donc « fonctionnelle » : a. les esquisses des cahiers de « l'Arsenal », utilisés durant toute une vie et où se trouvent les notes prises d'après les fresques d'Ajanta du Musée berlinois et, plus tardives, les notes d'après des œuvres coptes. b. les dessins autonomes ; c. les dessins préparatifs ; d. les constructions ; e. les reprises (réinterprétations d'anciens motifs ; f. différents essais (par exemple sur les œuvres aériennes) ; g. les dessins « théoriques » et enseignants. La richesse et la variété des problèmes que suscitent toutes les images dessinées de Kirchner deviennent aujourd'hui, à presque 50 années de distance, révélatrices. Le renouveau du dessin, tel que le découvrent maintes expositions, les acquisitions des musées et des galeries, les biennales spécialisées, semble avoir été prévu, vécu prophétiquement par Kirchner, dans ses directions essentielles. En effet, les rapports entre l'invention d'un réel autre, plus vrai, que le réel quotidien et évident, et les appels dramatiques ou fascinants de ce réel même sont à l'origine des recherches contemporaines chez beaucoup d'artistes comme en témoignent en particulier leurs dessins. Beuys est parmi eux, et Bellmer en fut, et Hundertwasser, et Salvador Dali.

Il ne faut pas s'arrêter pour cela aux descendants directs de l'expressionnisme. On pourrait même remarquer que la diffusion de ses valeurs profondes s'exercera aujourd'hui aussi bien dans l'abstraction que dans la nouvelle figuration, dans le néo-lyrisme que dans l'art fantastique. La leçon de l'expressionnisme en général et de Kirchner en particulier fut de démontrer que l'art nous concerne, que tout ce que fait l'artiste le et nous concerne. C'est ce pathos de la participation qui nous retient surtout aujourd'hui chez Kirchner, et l'importance qu'il donne aux choses, même dans son isolement, et sans jamais perdre le sens des dimen-

sions. Et c'est pour cela que nous retrouvons son message moins chez certains artistes qui se donnent eux-mêmes aujourd'hui le nom d'expressionnistes, comme l'Hollandais Steven Kwint ou l'Allemand, vivant en Hollande, Kurt Lœb et criant très fort des choses qui nous semblent leur être indiff  rentes¹⁷, que chez ceux qui, expressionnistes ou non, se sentent responsables de l'existence de la nature et des chances de l'imagination, de la fantaisie, de notre humanité véritable. Ce n'est pas pour rien que les deux maîtres qui ont enseigné à Kirchner le dessin furent Rembrandt et Dürer : le premier lui a transmis l'art des réseaux de lignes qui, non pour cerner le réel, mais pour ouvrir les portes de l'infini, créent la luminosité et les irisations en noir et blanc ; le second, l'art des formes sévères de la certitude.

Le répertoire des thèmes de Kirchner ne lui appartient pas en exclusivité ; il le partage avec les expressionnistes de son époque et tout autant avec les cubistes, les fauves, les futuristes et les orphistes ou rayonnistes. Pourtant, le rôle qu'il lui accorde est certainement plus important ; il est — exception faisant les futuristes — plus « prémédité ». Les très fréquents « nus dans le paysage », qui expriment le côté vitaliste des débuts expressionnistes, se retrouvent également chez Schmidt Rotluff, Erich Heckel, Otto Mueller, dans des formules assez ressemblantes les unes aux autres, pour ne parler que des expressionnistes allemands. Ce n'est pas le cas avec le thème de la danse, du cabaret, du café, de la rue avec sa boh  me. Bien qu'assez fréquents dans l'art du début du siècle, ces thèmes gagnent chez Kirchner en profondeur ; ils font l'objet d'une suite conséquente d'études, de recherches, d'essais comparatifs, de méditations formelles et techniques. L'artiste en est comme obsédé. Le plus grand nombre des cartes postales illustrées de sa correspondance avec ses amis le sont avec des notes prises dans les cabarets et les cafés-concerts. Kirchner découvre dans tous ces thèmes un sens symbolique et c'est ce qui les distingue des interprétations qui, jusqu'aux années de la néo-objectivité et du réalisme expressionniste de Otto Dix,

Hans Grundig, Christian Schad, Lachnit et Georg Scholz, feront   cole dans la peinture allemande des années 20. Parfois, ainsi dans la série des rues berlinoises, Kirchner suggère les analogies secrètes et étranges qui relient les forêts et les villes, l'architecture des arbres et celles des édifices ou même des silhouettes de la foule humaine. Le procédé est saisissant ; d'autant plus que Kirchner l'utilise en plein essor du futurisme en Europe et exactement dans le contexte d'un thème par lequel le futurisme pensait abolir l'ido  trie des peintres en face de la nature. D'autres fois, dans la série des images de danseuses, d'artistes du cirque, d'artistes ou visiteurs des cafés ou des cabarets Kirchner, se détournant complètement de l'élément pittoresque, ou attendrissant, ou humoristique, ou amer du thème, en dehors de tout caractère psychologique, en fera les symboles d'une fraternité humaine humble, lucide sans préjugés et sans illusions. « Nous n'avons aujourd'hui plus besoin de dieux pour créer des symboles », écrit-il à propos de B  cklin, le peintre qu'il aime et qu'il admire. Un chapitre révélateur de l'iconographie de Kirchner est celui des autoportraits. Là non plus il n'est pas le seul, à l'époque, à en être préoccupé. Mais les siens ne sont pas exclusivement, ou même en premier lieu, consacrés à l'étude de sa physionomie, de sa personne. D'abord, les autoportraits de Kirchner ne sont presque jamais « seuls ». L'artiste est là avec son lit (1907, lithographie, Art Institute, San Antonio), avec son costume militaire (1915, huile, Art Museum, Oberlin College)¹⁸, avec son chat (1918—1920, huile, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts) avec ses outils de travail (1919—1920, crayon, collection particulière), avec une esquisse de montagne (1929, bois coloré, collection Budcicz, Bremen). Kirchner se veut un témoin de sa propre place parmi les choses, les êtres, les circonstances de sa vie. Ses ambitions ne sont pas démesurées ; elles prouvent, au contraire, le désir de circonscrire et de préciser les lieux de rencontre de l'artiste avec l'univers. Kirchner est un artiste de la fidélité envers les choses, et non de l'utopie. Il l'avoue dans l'une de ces formules

saissantes qui lui sont propres et dans laquelle Karlheinz Gabler découvre, à juste raison, un principe fondamental du travail kirchnerien : « Devient tableau ce qui, en partant d'un seul point, peut être embrassé d'un seul coup par le regard. C'est une délimitation nécessaire et importante. Je travaille de la façon suivante : je bouge incessamment, je collectionne en moi-même les images qui se déroulent devant moi ; puis j'en fais un tableau intérieur. C'est cela que je peins »¹⁹.

Fidélité et reconnaissance envers toutes les valeurs de la vie ou de la culture qui l'ont aidé à devenir lui-même : ce sont les vertus primordiales d'un artiste qui pourtant a eu l'idée qu'il est per-

sécuté et souvent a été méfiant envers ses meilleurs amis. C'est l'art de cette fidélité qui lui a fait réussir une synthèse dont l'importance n'est devenue vraiment compréhensible et précieuse que de nos jours. Vers 1924 Kirchner peignait un tableau symbolique en ce sens : *La Bohème moderne* (Collection du Minneapolis Institute of Arts). Dans une composition d'une rigueur et d'un équilibre matissiens, Kirchner fait l'inventaire des sources de son art : les réalités de la nature ; les souvenirs de l'art primitif, de l'art égyptien et indien, la solitude humaine la vie des objets familiers et pourtant étranges, le monde de la culture moderne raffinée, tout y est. Mais tout y est mis en ordre.

¹ In *Genius*, 1921, n° 2.

² Lothar Grisebach, *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*, Köln, 1968, p. 131. (= *Davoser Tagebuch*).

³ *Ibidem*.

⁴ Cf. *Edvard Munch* catalogue, Frankfurt am Main, Steinernes Haus, 1962-1963, introduction par Ewald Rathke ; *Davoser Tagebuch*, p. 73 (23 mars 1923).

⁵ *Ibidem*, p. 83 (1925).

⁶ C'est à Chemnitz que Kirchner fit connaissance avec Van de Velde, qui s'y trouvait pour surveiller l'exécution des plans de la villa du plus pur Jugendstil commandée par l'un des industriels de la ville. Il est assez probable que ce fut dans cet entourage que Kirchner ait connu — en 1901 — Fritz Bleyl, étudiant en architecture avec lequel il travailla longtemps, et qu'il se soit lui-même décidé à étudier l'architecture. Information que M. Karl-Brix, directeur du Musée d'art de Karl-Marx-Stadt (ancien Chemnitz) eut l'amabilité de me fournir.

⁷ *Davoser Tagebuch*, p. 86 (1925).

⁸ W. R. VALENTINER, *Expressionism and Abstract Painting*, in *The Art Quarterly*, 1941, n° 3, p. 210-239.

⁹ Tous les ouvrages cités sont reproduits dans le catalogue de l'exposition *Ernst Ludwig Kirchner*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle Grabbeplatz, 1960, par les

soins de Karlheinz Gabler, Ewald Rathke, Karl-Heinz Hering, Anne-Marie Dube-Heinig, Hans Bolliger.

¹⁰ *Davoser Tagebuch*, p. 45 (9 juillet 1919).

¹¹ *Ibidem*, p. 51 (23 juillet 1919).

¹² *Ibidem*, p. 59 (27 août 1919).

¹³ *Ibidem*, p. 61 (30 août 1919).

¹⁴ EBERHARD ROTERS, *E. L. Kirchners Begriff der Hieroglyphe und die Bedeutung des graphischen Details*, in *Erwin Redstob zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1955, p. 332-346.

¹⁵ Cf. *E. L. Kirchner, Im Tanz-Café*, 29 Zeichnungen, édité par Theo Hill, postface de Ewald Rathke, Frankfurt-am-Main, 1962.

¹⁶ *Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen I, 1906-1925* (catalogue), Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 1967. Introduction par Karlheinz Gabler.

¹⁷ *Utopers van Expressionisme* (catalogue), Museum Fodor, Amsterdam, 1978.

¹⁸ DONALD E. GORDON, *Ernst Ludwig Kirchner, a Retrospective Exhibition*, Seattle Art Museum — Pasadena Art Museum — Museum of Fine Arts in Boston, Boston 1969, p. 76 ; cf. Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge, Massachusetts, 1968.

¹⁹ *Ernst Ludwig Kirchner* (le catalogue de Düsseldorf), introduction : « Die Gemälde E. L. Kirchners » par Karlheinz Gabler, p. 9.

Notes

OLD MOSAIC FUNERAL STELAS IN THE NORTH OF MOLDAVIA*

Cella Manea

In what follows, we are trying to bring to attention some of the Mosaic funeral monuments in Romania which, in our opinion, warrant the interest of art researchers. The relatively limited geographical area (North of Moldavia) to which we have confined ourselves is justified rather by its exemplary nature than by the normal restrictive considerations of the current presentation. The selection has been operated upon a vast set of sequences, out of which we have retained that minimum necessary for exemplification.

The information at our disposal as well as certain preliminary investigations undertaken obliges us to mention that other Mosaic graveyards in Romania (Dorohoi, Bacău, Rădăuți, Fălticeni, Piatra Neamț, north of Transylvania, the one in Sevastopol street of Bucharest, etc.) still include tombstones about 200 years old (some of those in Sevastopol graveyard are about 300 years old), of definite artistic value.

They could open vast possibilities for new discoveries of great importance for the national cultural patrimony — in harmony with it — for a direction of investigations and studies for art historians which has not yet been given thoroughgoing attention.

The funeral monument responds to an age-old religious tradition and — carrying valuable information about the past — it appears as a necessary object of lay investigation of the predecessors' civilization. But we are often surprised to be confronted with an old and yet fresh work of art.

It is no mere accident, of course, that Judaic art is rather decorative. The interdiction laid on idolatry extended in the ancient period over the "true to nature" representations, as well as the necessity of strictly preserving tradition, a condition of national survival in the so often dramatic confrontation of the Diaspora that followed, often limited the artistic chances to exercises at the periphery of the specific ornamental, symbolistic repertory, easy to identify, for instance, in the silverware, embroidery, the art of bookmaking, which served synagogal life.

But the limitation only meant the concentration of inexhaustible creative resources. Let us mention the art of writing, the only 26 signs of the language in which the *Book of Books* was conceived and copied in the course of time, the refinedly stylized calligraphy, animated by the faith in the force and durability of the word.

In this respect, Jewish funeral art offers a significant reading about the highly original creative potential manifested particularly in Eastern Europe, where the effervescence of meditation developed alongside an energetic contact with nature in the pathetic, tumultuous and coloured ambience of the "old market town", which did not represent only the community typical of a certain space and time, but also an enclave of spiritual life, a mode of existence.

The special artistic value of most tombstones, which have stood the test of time and can still be seen in the Jewish cemeteries in Romania is a valuable demonstration of creativity, offers more than a mere proof of presence in these parts.

The Jews in the market town of Burdujeni must have been there already in the 17th century, since the Princely Charter of Alexandru Constantin Moruzi

* The photographs have been executed by Clara Spitzer.

“Voivode of the Land of Moldavia” issued on July 20, 1792, already sanctioned their rights and some of the tombstones we have investigated in the old cemetery are about 200 years old ¹.

About the Jews in the market town of Ștefănești — where today one can find only gravestones less than 200 years old — we possess written references dating from 1613 in the testimonies gathered by the rabbinic court of Bar and sent to that of Lublin ².

Suceava, where physician Isaac Beg had come to Stephen the Great's court as early as 1471 as an envoy of the Persian Shah to initiate an alliance against Mohammed II, remained in the following centuries at the crossing of important commercial roads, where a lively contact of goods, as well as of populations was taking place. Several times devastated by invaders, Suceava benefited immediately after the peace of Karlowitz by a population charter regarding the Jews too and, in 1741, Constantin Mavrocordat ³ granted facilities and exemption from taxes to those who developed the industry. The oldest cemetery existing in Suceava today preserves Mosaic tombstones which are two centuries old.

The same is true of the old cemetery of Botoșani, now in the centre of the town, where only a few tombstones are still above ground, also dating back to about 200 years ago.

As for the old cemetery of Siret which has long and often attracted the attention of art historians, the tombstones probably represent the crowning of the craft of the stone carvers in the north of Moldavia: its emplacement, on two knolls, also lends it a distinct quality.

The funeral stelas in the Ashkenazic ⁴ tradition, always upright, rectangular, with the upper part often ending in an angle or arch, were arranged in the cemeteries of the north of Moldavia, at about the same height, 1.50 m from the ground, observing the old conception of people's equality before death ⁵, a reassuring uniformity in the atmosphere of collectedness of the cemetery as soon denied by the unmistakable and deeply moving conspicuousness of each separate stone.

In the plastic organization of the surface, as we expected, the text holds

a privileged place. The long practice of transcribing holy texts is to be found again in the epitaph skilfully carved and decorated by hollowing out or in relief.

The adoption of quadratic writing which developed the old Semitic one, through Babylonian influence, accentuating the abrupt form of the letter, introducing vowels, sanctioning the syllabification of words, the ending of lines, the final consonants, etc. was probably the outcome of the concern with the accuracy of writing which should be intelligible to everybody ⁶.

The epitaphs are all in Hebrew, concise and sober, usually formulated like this: “*Here lies... son/daughter to...*” with the possible mention of some good qualities of the deceased and followed by the date of the latter's death. “*Here lies the modest woman Haia Sara, daughter of Jehuda, dead 4 Kislev, 5602*” (Siret), “*Here lies a just and righteous God-fearing man, Mordechai Jehuda Leib, son of the late Abraham, dead 9 Heshvan, 5655*” (Siret), “*Here rests the great woman Deborah, Aaron's daughter, who died 13 Heshvan 5575*” (Burdujeni), “*Here lies the woman Haia Rahel, daughter to Moshe, dead in the fourth day Holha-Moed Pesach, 5580*” (Ștefănești).

Most often the text is placed between two columns whose capitals reproduce — in ingenuous schematism, not altogether deprived of charm — almost the whole stylistic range recorded in the history of architecture. Sometimes the columns end in an archway of the most diverse shapes that can be imagined, thus forming a gate which suggests the ark of the temple of Solomon but also the pillars which had guided the Jews in their escape from Egypt (“*by day in a pillar of cloud ... ; and by night in a pillar of fire*” — Exodus 13, 21–22).

Rather few headstones are left which preserve the traditional style of a well-balanced simplicity and the purity of form required by religious precepts. In the conception of the ancient, the epitaph was the very *raison d'être* of the tombstone.

But little by little, the space reserved for the text yielded to the decoration, an evolution also visible in the cemeteries in the north of Moldavia. There we find again the Orientals' well-known temperamental propensity for osten-

Fig. 1. — Tombstones at Siret.



tation, for decoration and for encoded meanings, within the artistic climate of the late baroque which probably reached this geographic area through Austrian, Polish and German influences; the contact results in a specific style, to a certain extent blurring the character of the old Judaic funeral monuments⁷.

When the proportion between the text and the decoration is thought out by an artist with a highly disciplined mind, the effects of the two influences are remarkably beautiful, as it happens with many of the funeral stelae in the old cemeteries of North Moldavia. The excess of decoration, the built-up figuration, the superposition of niches of various shapes and sizes, the abundance of medallions, tendrils, floral elements, sometimes reach, on the surface of the funeral stela, the extreme limit of heavy ornamentation, a *sui generis* kind of expressionism — fantastic, nervous, prolific — attaching the same degree of importance to the ensemble and to details — often required to respond to each other in order eventually to make up the ineffableness of a composition boasting unalterable value.

Fig. 2. — Tombstone at Siret (detail).



Fig. 3. — Tombstone
at Siret (detail).



Fig. 4. — Tombstone
at Siret.



Whoever is attracted by the overall image preserved by stone or by the way in which funeral stelas sometimes make up suggestive group compositions (through a juxtaposition which may be due to a mere accident) will certainly be conquered by the delight of discovering details.

For instance in the ensemble at Siret (Fig. 1), the framing of the rectangular stone by the points of the two lateral ones refers one's eyes to the medallions on each of them, apparently communicating between them in a subtle alternation, only to arrest our eye eventually by the circle of the three fishes in the middle, involved in a centrifugal race (Fig. 2). The tendrils around reproduce and amplify the aquatic dynamics of the decorative nucleus, ingeniously enhanced by the contrast with the zigzag of the border, which blends and reconciles the swiftness of the volute with the austere quiet of the firmly traced geometrical frame. The slenderness of the narrowed letter happily harmonizes with the verticality of the rectangle.

The simple border is a pointed arch, framing an image harmonious as a whole: the case of stela from Fig. 3 reveals — through its closeness to the sylvan background — the distortion, agitation and energy of an upset fragment. The stag pictured in profile, in its wounded contortion of melancholy gracefulness, apparently stopped for a fraction of a second in its race, has its neck and head exaggeratedly magnified as against its body, which enhances the contrast with its own rotation, apparently destined to restore the symmetry of the whole, in its composition with the arch formed of a crown of tendrils. The palmetto rising up to the point of the angle marks the very axis of the stone, around which have been arranged the volutes of the vegetation, the restlessness of the solitary fugitive, like the rigour of the straight line and the angle which have watched and eventually comprised the dialogue between imbalance and symmetry, between the break and the necessary quieting recollection. It is only now that the spontaneous vitality relaxes in the prolonged look of the momentary rebel, and from the turmoil of the movement arise and remain definitive, the letters.

Sometimes, the plastic effect results from the whims of the anonymous artist, with downright seducing naive charm. The lion in Fig. 4 flutters towards the clumsily carved letters a bragadoccio's tail, as if ready to attack. The forepaws do not follow the upswing of the hind ones, on the contrary, they are curbed in their movements, and the general effect is spectacularly childish — enlivened also by the hanging tongue; the palm leaf and the flower complete the stock-in-trade proposed for animating the relief.

Heavy and tame bears, strikingly alike, carry gigantic clusters on the screen of several tombstones. The sculptor some times views them stepping on the diameter of the arch unfurling the horizontality of the pole on which hang clusters, each touched by the paw of one bear, but coupled through the flower garland in the middle as in Fig. 5. At other times (Fig. 6) the sculptor having aimed at verticality, he placed the bears in the upper part of the stone, around a single huge cluster, lengthened to the size of their plump bodies. With the same figuration, with relatively modest artistic means, the different plastic solution, of discreet emotional vibration, easily wins the onlooker's interest and adhesion.

Thanks to a juxtaposition which may not be due to chance alone, we have an opportunity to compare at other times too, the different treatment of one and the same subject (Fig. 7). In Fig. 8 the pair of birds have a convex movement, from the symmetry axis of the stone laterally; the arching rods below repeat the outburst, while the milled border suggests the temptation of dilation. of coming out of the rut — through the opening of its teeth. In the stone next to it (Fig. 9) the vertically ascending birds converge towards the palm branch. in the axis of the stone. In this case the movement is one of restraint, of resorption, visible both in the niche tapering like a flame and, particularly, in the very contour of the stone, narrowing towards its top. The extremely beautiful solution, with the same ornamental repertory, of the two antithetic plastic propositions, establishes a dialogue in which response and



Fig. 5. — Tombstone at Siret (detail)

Fig 6 — Tombstone at Siret.





Fig. 7. — Tombstones at Sirel.

Fig. 8. — Tombstone at Sirel (detail).



consensus amplify an uncommon resonance.

Like the initial page of a chapter, which gradually reveals its mysteries to us, we are met by the surface of the stone in Fig. 10. Above the text engraved in clear, attentively stylized letters, enclosed within the space reserved to it, reigns on a low relief the vigorous lion with a human head, spreading in a tumultuous movement. His tail flutters proudly, but his eyes evince silent meditation which seems to translate the leisure brought by solitude — the moment of uncertainty, abysmal perplexity. The artist has managed to find an adequate plastic solution, acutely and poignantly catching the momentary interruption which dramatically marks the proud vitality of the being, abruptly stopped, through bizarre premonitions, in the illusory race of power.

It is hard to say what animals are those depicted in Figs 11 and 12 with such a strange blending between domestic muzzles, the unnatural size of their bodies and the interrogation of their tails, decoratively rising in the foreground. The ribbon coming out of the mouth of each of them, supported in a tender human gesture by the hand-paws of the strange young animals, unfurls in the beginning of an arabesque, swiftly locked within the medallion of the two central letters ('Here lies'). Within the general equilibrium with the text and decoration sustaining the rhythm of a harmonious composition, the vibration of the animated and luxuriant relief on the upper side, completes — with the candid preciousness of its play — the perfect *mise-en-page* of the funeral monument.

The funeral monument in Fig. 13 has several registers of images, unfolding groups in a subtle juxtaposition, within borders which clearly define the space reserved for each of them. The striking text, in high relief, with accent horizontal lines, rises against the outline of a temple, surprisingly enough revealing not only the delicate vignette next to the first word, but also (on the upper calotte) the emblem of two birds forced to remain in an unnatural position because of the space they have to fill. The column of the temple, with a stylised flower as a capital, made up of hexagons



Fig. 9. — Tombstone at Siret (detail).

including grape clusters and the trilobed flower support two lengthened-winding griffins, with eagle heads, multiplied wings and a lion's legs and tail. The bizarre creatures watch over the niche (stating the year of death) out of which bursts the crowned flower. The plastic space is minutely turned to account, being wrought abundantly, with definite artistic intuition. The bystander may linger long over details, in order to discover not only the expressiveness of each of them, but also the way they respond to each other, being all of them convened by a unitary plastic conception. For instance it would not be very hard to discern in the discreet image of hieratic birds above the text, the majestic apparitions of griffins which crown the relief of the stone.

The unicorn and the lion arise within the floral landscape of Fig. 14 as if out of the leaves of a fairy-tale: they are characterized perfectly, they embody gracefulness and grandeur, in a heraldic attitude, around a vessel apparently wrought in keeping with a metal model. The accidental vegetation serves the

baroque abundance of the relief, in which the amplitude of letters, borders, the waving palm-trees, the interplay of curves and stems would certainly warrant closer investigations.

Together with the ornamentation obviously pointing to Eastern influences, the arabesque with varied rhythm of the texture framing — like a gate — the text with slender verticals in Figs 15 and 16 composes the page of one of the 1001 tales which the onlooker discovers on the screen of each tombstone in these old cemeteries. Each part of the body of the bird — which may be the dove carrying the olive branch — is treated differently, the curves marking its plumage evidencing other whirlwinds which seem to herald the soaring.

Bizarre and contradictory appears to us the tall stela in Figs 17 and 18. The text written in a sure hand looks alien to the artist who in the upper part

Fig. 10. — Tombstone at Burdujeni.





Fig. 11. — Tombstone
at Ștefănești.

Fig. 12. — Tombstone
at Ștefănești (detail).



of the stone clumsily drew a lion, including a head grinning quietly and wryly, in sgraffito. The image of power would look like a parody, if it were not a tombstone, but the naive effect is far from generating repulsion: on the contrary, charm insinuates itself, in slow ambiguity, upon the viewers.

A dynamic example is provided by the two stelae in Figs 19, 20 and 21. Similar writing, lines framed by underlining stripes. The direction of the hands is convergent, although their *mise-en-page* harmonizes in the semi-circle of the stone, whose roundness is emphasized by the border made of circles. In the stone next to it, the stags unfold centrifugal movements, curves tending towards the outside, within a space which — given the sharp angle — would require restraint, convergence. A silent dialogue of asymmetries can be perceived close to these two stelae, whose solidarity seems to be enhanced by their isolation.

The structuring of the plastic space so that, through an original artistic approach, it may make the most of the multivalent message of the tombstone, points to the presence not only of a skilful stonecarver, but also of a really gifted artist. The ornamental repertory is generally that of Judaic decorative art also found on the canonicals of the Torah⁸, on embroidered draperies and on worship silverware, on the adornment of marriage settlements, on rabbinic diplomas, etc. The code of representations used by the plastic work remains the same in the case of the funeral stela, being easy to rediscover in the art of metal processing and in mural painting, in the synagogal graphic arts and in the sculpture of the wooden altars.

Assumed by the sculptor, the symbolism frequented by the believers loses the canonical rigidity — as we easily see —, enhancing the intensely imaginative liberty, the grave accent, the playful candour, the stylistic refinement of the artist.

Of course, first of all we find the candle arms of the *menorah*⁹, the flame of life.

In the cemetery of Burdujeni, characteristic through the graphicalness of the decoration — in a technique of

very low relief — the *menorah* frequently appears in subtle plastic solutions. When compared, the representations of the menorah on tombstones (Figs 22, 23) evidence an evolution towards the decorative, by the complication of curves and the intensification of the motion, while the type of representation of the flame remains the same, the joining of the arms grows complicated in Fig. 24, the artist, however, keeping for both works a happy balance between the space of the decoration and that of the epitaph, which, together with the markedly graphic nature of the decoration, reminds one of the miniatures in religious texts.

If the ending of the flames of the *menorah* in Figs 23 and 25 points to a similar solution, the baroque temptation also visible in the rounded edging of the text — by stylization on both stones — in Fig. 25 leads to something unrecognizable: the five-armed *menorah* loses itself in a confuse background.

The temptation of the decorative may also be traced in the charming naive



Fig. 14. — Tombstone at Succava (detail).



style of some tombstones in the cemetery of Ștefănești where the *menorah*, as a tree of life, is guarded by two lions (Figs 26—33), works probably belonging to the same artist. When stylization borders on the decorative (Fig. 31), the crowded play of the curves hides the similitude with the object represented, which becomes for the unknowledgeable looker only an ornamental pattern.

Frequently represented is also the crown — the imperial crown, the priests' crown (figured above the hands) and that of learning (above the book). With them too, the representation goes through the whole artistic range, from the true, realistic reproduction to the pedantically stylized image, eventually estranged from the model.

Intensely expressive, in the relief of the funeral stela, appear the hands. In

Fig. 13. — Tombstone at Succava.



Fig. 15. — Tombstone at Ștefănești.

Fig. 16. — Tombstone at Ștefănești (detail).



a typical position, the inside of the palm with the thumbs drawn near touching each other and the other fingers in an unnatural, diverging separation — a benediction sign of the *Cohanim*¹⁰ — the priests of Israel; at other times holding the pitcher for hand-washing or in relation with a musical instrument — a symbol of service and accompaniment — a sign of the Levites¹¹. It is, maybe, high time we mention that among the vessels making up the funeral ornament, there are not only the pitchers with one or two handles, but also flower vases or even tea-pots sometimes of an unusual shape.

The bird rises proudly above many tombstones. Victorious, mighty, though delicate too, full of heavenly gracefulness.

The eagle is considered a symbol of Israel (*Exodus*, 19,4). Bearing the human soul, the eagle is supposed to embody the bird of death on numerous funeral monuments; in keeping with an old oriental belief the eagle occasionally visits the grave of the deceased.

The dove, as proposed by the vision after the flood (*Genesis* 8—8) with the olive branch in her mouth, has remained, to this day, the symbol of peace, which could also signify — in the case of the funeral stela — definitive reconciliation, rest.

The ornithological representations are of surprising variety, in the fascinating alternation, of extreme refinement, between the static and the dynamic. Suffice it to refer to Figs 34, 35 and 36, for instance where the bird appears with its wings spread, as in a whole series of keen expressiveness, — where the asymmetry of the subject seen in profile is balanced by decorative elements and by a spinning movement through which the bird seems to close a circle around the axis of the stone, producing a remarkable plastic effect. The wing and the flight, with their function of suggesting elevation and power, can also be viewed from the perspective of transcendence as aspiration after and supreme merging with heaven, but also, as may be ascertained, in the guise of noble emblems of beauty.

A traditional Judaic ornamental motif found on the old coins, plates,



Fig. 17. — Tombstone at Burdujeni.



Fig. 18. — Tombstone at Burdujeni (detail).



Fig. 19. — Tombstones at Siret.



Fig. 20. — Tombstone at Siret (detail).



Fig. 21. — Tombstone at Siret (detail).



Fig. 22. — Tombstone at Burdujeni.



Fig. 23. — Tombstone at Burdujeni.



Fig. 24. — Tombstone at Burdujeni.



Fig. 25. — Tombstone at Burdujeni

embroidery, as well as on the ossuaries at the end of the period of the Second Temple (which we often come across in the cemeteries of North Moldavia too), is the vine, also a symbol of Israel and of fruitful labour. Evincing the same marked decorative nature are the palm branch and the trilobated flower whose shape was taken over by the royal lilies of France and by much of European heraldry.¹² The flower-rosette, the sun-rosette, the star-rosette are specific to the ancient peoples of farmers and shepherds; we find them sometimes with typical notches¹³, especially in the cemeteries of Ștefănești and Botoșani.

Animal allegories are very numerous and diverse. The lion, ensign of the tribe of Judah and of the month of Ab (often figured on the tombs of the people named Yehuda (Judah), Arie, Leib), usually appears as a guardian of the decalogue. It is clear why, in Judaic sepulchral art, the decorative motif of the lion — the embodiment of faith-



Fig. 27. — Tombstone at Ștefănești (detail).



fulness to holy things, a defender of the Law — made particular claims on the fervour and fancy of the artist. The majestic image of the lion will often come across, always expressive, memorable, represented with fascinating naivety, or in the original, high, vigorous tonality of consummate art.

Enlivening with a slender appearance the epitaphs of the dead bearing such names as Zwy, Hirsch, Herș, Herșcu, Cerbu (Deer) and of those named Naphtali (Naphtali) (the old Israelite tribe with that emblem) the stag often appears on the gravestone, its antlers interweaving in sylvan tendrils or beside the lion, thus representing allegedly, the symbol of eternal peace.

Engraved not only on the tombs of those called Dov, Beer, Bercu, the bear often appears holding grapes as a sign of wealth. The fish is the sign of the month of Adar and of the tribe of Reuben, while the serpent embodies the

Fig. 26. — Tombstone at Ștefănești.

Fig. 28. — Tombstone at Ștefănești.



Fig. 29. — Tombstone at Ștefănești (detail).

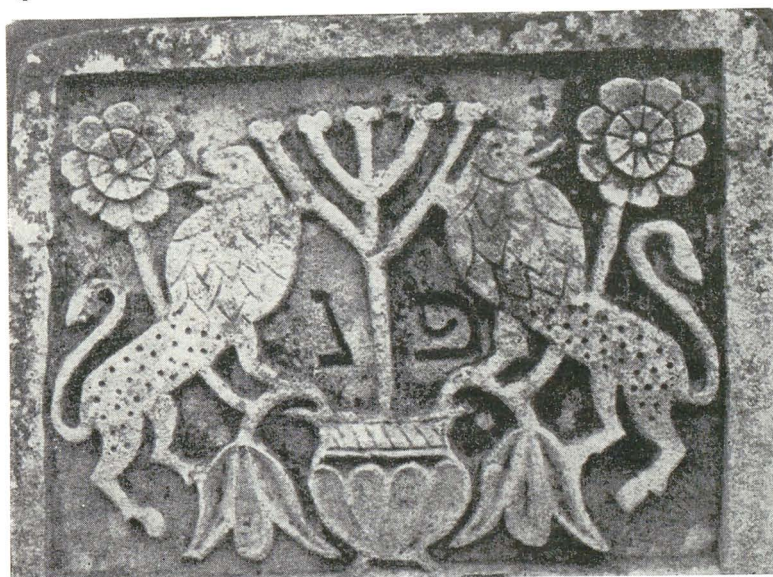


Fig. 30. — Tombstone at Ștefănești (detail).



symbol and arms of the tribe of Daniel; considered an “abomination”, like any “creeping thing” and thus forbidden to be used as food, it may also be viewed as a symbol of the forces of the world (*Isaiah* 27—1). Always related to the symbolism of the moon, the serpent can also be regarded in connection with seasonal changes, with ancestral fertility, as well as in the light of the allegory of the hero triumphant over death, because it means the impediment that must be overcome, the enigma that destiny will solve. Holder of the ways of immortality and thus—as is shown in the *Book of Job* — an indispensable moment of the drama, in the bestiary of the moon the serpent, a revelation of time and evolution, is considered the closest to the cyclic symbolism of the vegetal.

The ram of the month of Nissan, the bull of the month of Jyar, the goat of



Fig. 31. — Tombstone
at Ștefănești.

the month of Tebbet, the camel of the tribe of Issachar, the wolf of the tribe of Benjamin, are some of the representations easily — maybe too easily — translatable, as compared to the luxuriant fabulosity of prodigious inventiveness in which, the anonymous artist engages with subtle stylistic means. The lion is associated with the fish, the wolf's head belongs to the body of a winged horse, and, among these strange creations, wrought with delicacy and force, the chimeric shape of the unicorn or of the griffin arises now and then. Referred to the Hebrew calendar of the moon, the polymorphism of the dream-like associations, realized with a kee



Fig. 33. — Tombstone at Ștefănești (detail)



Fig. 32—Tombstone at Ștefănești (detail).

Fig. 34. — Tombstone
at Siret. (detail).



Fig. 35. — Tombstone at Siret.

Fig. 36. — Tombstone at Suceava.

sense of plasticity, could be at last received as an ever renewed synthesis of the bestiary of the moon¹⁴, aquatic, nocturnal, winged, a symbol of wholeness in which good and evil are the complementary forces of evolution. The artist interprets existence from the perspective as a summation of potentialities, by uniting what is alien, unknown, or maybe hostile.

Thus, he assumes and releases his creative subjectivity, which, however paradoxical, is only the expression of quests, a fascinating and dramatic liberty, a permanent necessity of art. Maybe it would not be too hazardous to

read in this approach of high creative intensity, a specific way of using the surrounding reality only as a means of expressing one's profound, secret, disturbing interiority.

Our attempt to present concisely this first, relatively scanty selection of images of Jewish funeral stelas in the north of Moldavia, is, of course, a tribute and an urge rather than an exegesis. If the special beauty of these relics deserves and rewards a study worth of it, we think that the first step taken on this line has at least the merit of calling people's attention to an insufficiently known anonymous work.

Notes

¹ Elena Costache Găinariu, *Monografia comunei Burdujeni*, Bucharest, 1936, p. 10.

² Scarlat Callimachi, *Călători și scriitori străini despre evreii din Principatele Românești*, Iași, 1936, p. 15.

³ Nicolae Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, VI, București, 1904, p. 272.

⁴ *Ashkenazim* is a term for the group of Jews who during the Middle Ages settled in the German lands, whence they later migrated to the West and East of Europe. Their rites and customs differ from those of the Sephardim. *Sephardim* — Jews of the Spanish rite expelled from Spain (1492) taking refuge in North Africa, in the Near East and in some European countries. In the Sephardic tradition, tombstones are horizontal, as often as not in the shape of sarcophagus.

⁵ *The Universal Jewish Encyclopaedia*, vol. 10, New York, 1943, p. 265.

⁶ Max Diamant, *Jüdische Volkskunst*, Vienna and Jerusalem, 1937, p. 16.

⁷ *Encyclopaedia Judaica*, vol. 15, Jerusalem, 1971, p. 1218.

⁸ *Torah* — the five books of Moses — Prayer-houses preserve parchment scrolls on which the *Torah* is transcribed. In a broader sense, *Torah* is taken to mean religious teachings.

⁹ *Menorah* — a candelabrum or chandelier with several arms, reproducing the big old *Menorah* in the Jerusalem sanctuary, up to its destruction. The image of the *Menorah* is also rendered in the low relief decorating the triumphal arch in Rome devoted to Titus, Judea's conquerer.

¹⁰ *Cohanim* — Jews from the race of Aaron, their first great priest. It is from among them that priests may be recruited.

¹¹ *Levites* — descendants of Levi's tribe; they may substitute for the *Cohanim* in religious offices.

¹² *Meyers Grosses Konversations-Lexikon*, vol. 12, Leipzig and Vienna, 1906, art. Lile, p. 550.

¹³ The number of notches signifies the division of time, sacred numbers, benefic numbers, etc.,

¹⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, Bucharest, 1977, p. 389.

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1978)

Parmi les expositions de l'année 1978, celles qui évoquaient des civilisations étrangères au monde occidental ont tenu une place notable ; bien qu'aucune n'ait été d'une importance exceptionnelle, plusieurs offraient des centres d'intérêt susceptibles de retenir l'attention. La galerie Debret a présenté un ensemble de relevés de *Peintures rupestres du Brésil*, dont certaines entraînaient vers un passé lointain, autour de 2000 ans avant J.-C. Ce sont des modes de vie plus récents et souvent cependant en voie de disparition qu'évoquait, au Musée de l'Homme, l'exposition *Splendeur des costumes du monde*, où la diversité des continents s'exprimait dans la bigarrure parfois somptueuse des vêtements, où la parure semble effacer la fonction utilitaire. C'est l'Asie qui a surtout attiré la curiosité des organisateurs d'expositions. Le Petit Palais a déployé les richesses de *Inde. Cinq mille ans d'art*, qui permettaient de suivre au courant des siècles, depuis la préhistoire jusqu'au XVIII^e siècle, l'activité des artistes de la grande péninsule asiatique, sculpteurs pour les périodes anciennes, peintres et surtout miniaturistes pour les siècles récents ; beaucoup d'œuvres étaient de grande qualité, notamment parmi les sculptures bouddhiques de la période gupta et parmi les sculptures brahmaniques du « Moyen Âge » indou. Auparavant, le Petit Palais avait présenté un ensemble de sculptures appartenant principalement au sanctuaire de *Borobudur*, récemment remis en état sous l'égide de l'Unesco : ces œuvres, souvent fort belles, montraient comment le bouddhisme et l'hindouisme s'étaient rencontrés en Indonésie et plus précisément à Java. C'est vers la Chine que s'est tourné le Musée Cernuschi en rassemblant, à l'occasion du centenaire de Victor Ségalen, sous le titre *Formes chinoises*, un certain nombre d'œuvres et de documents, qui évoquaient la personnalité et l'activité du grand sinologue et les aspects de l'art chinois liés à ses recherches. Le Japon a suscité plusieurs manifestations, d'ampleur modeste mais de précieuse qualité : le Musée des arts décoratifs a tenté de rendre sensible, avec les arrangements de *Ma-Espace/Temps au Japon*, un aspect significatif de la mentalité japonaise ; la galerie Janette Ostier a montré successivement des *Peintures de cour dans le Japon du XVI^e siècle* et *Les objets tranquilles. Natures mortes japonaises, XVII^e—XIX^e siècles* ; les œuvres de ces deux expositions — estampes pour la seconde et, pour la première, peintures diverses allant du paravent au manuscrit — étaient souvent de grande qualité et leur intérêt se trouvait accru par les liens qu'elles entretenaient avec la littérature : les peintures de cour illustraient notamment des scènes du « Dit du Gengi », ce roman du XI^e siècle récemment publié en français ; quant aux estampes représentant des natures mortes, elles accompagnaient celles-ci par des poèmes ; ainsi ces expositions faisaient-elles pénétrer assez avant dans la connaissance de la civilisation japonaise. C'est la civilisation persane qu'évoquait, à la Maison de l'Iran, l'exposition de *Miniatures persanes* et ces œuvres de grande qualité unissaient aussi, intimement, les images et les textes.

Du monde occidental, une exposition, ample bien que limitée dans son thème, a offert une évocation d'ensemble : celle de *La monnaie miroir des rois*¹, présentée à l'Hôtel de la monnaie ; elle s'étendait de l'Antiquité grecque au XX^e siècle et elle rassemblait une suite considérable de pièces,

qui illustraient la physionomie des rois, les symboles monarchiques, les grands événements de l'histoire des États et les affirmations du pouvoir ; elle témoignait bien de la capacité que possèdent les œuvres de la numismatique, dans la modestie de leurs dimensions, de se charger du poids de l'histoire. Une autre exposition se déployait aussi de l'Antiquité au XX^e siècle, mais elle était plus modeste dans son propos : sous le titre *Les barbus*, elle montrait, au Musée Bourdelle, une amusante collection d'images peintes ou sculptées de personnages divers portant la barbe et les œuvres de qualité n'y manquaient pas. Éclectiques ont été aussi la plupart des expositions où les musées présentaient un choix exceptionnel de leurs œuvres : la plus notable a été *Défense du patrimoine français*, où les Musées nationaux ont exposé les œuvres reçues par l'État entre 1972 et 1977 en paiement de droits de succession, en vertu des nouvelles dispositions légales fort heureusement édictées voici quelques années, et, parmi ces œuvres, il en était de fort notables, comme *La Marquise de Santa Cruz* par Goya ou *La Danse à la ville* de Renoir ; le Musée du Louvre a sorti des objets en réserve dans plusieurs de ses départements pour les exposer au Musée d'art et d'essai, tandis que son Cabinet des dessins présentait certaines pièces de son fonds, d'auteurs incertains, sous la rubrique *Nouvelles attributions*, et que le Musée des arts décoratifs tirait lui aussi de ses réserves un ensemble de *Peintures connues, méconnues, inconnues*.

D'autres expositions d'art ancien, parfois importantes, étaient centrées sur un pays particulier et, parmi elles, la France a eu une belle part. La manifestation la plus considérable a été l'exposition *Les frères Le Nain*², présentée au Grand Palais ; elle comportait la quasi totalité de l'œuvre connu des Le Nain, mais aussi des tableaux apparentés, sortis des mains d'artistes anonymes ou identifiés ; une telle exposition s'imposait, non seulement parce qu'il était bon d'honorer une grande famille de peintres français, mais parce que les recherches depuis longtemps suscitées par les incertitudes qui enveloppent leur vie, leur œuvre et leur art connaissent depuis quelques années une impulsion nou-

velle, qui a modifié sur beaucoup de points ce que l'on pensait d'eux jusqu'ici ; ce regain de l'enquête sur les Le Nain n'a pas encore abouti à des certitudes et peut-être même a-t-il accru la complexité des problèmes, mais les moyens d'approche plus précis et plus rigoureux qui sont maintenant en usage permettent de solides espoirs ; le catalogue, remarquable monument d'érudition, fait le point, par ses introductions et ses notices, sur l'état actuel des questions, notamment sur les relations entre les trois frères, dont on pense maintenant qu'ils ont travaillé en collaboration plutôt qu'en gardant chacun son quant à soi ; l'exposition, par les confrontations qu'elle permettait, aura fait avancer la recherche, en même temps qu'elle aura permis de prendre la pleine mesure d'un aspect essentiel et typique du génie français. Moins riche en nouveautés et plus restreinte, mais néanmoins fort belle, était, au Musée du Louvre, l'exposition *Claude Lorrain. Dessins du British Museum*³ : les œuvres qu'elle montrait étaient connues, puisqu'elles appartiennent à une des collections les plus prestigieuses du monde, mais offrir ce choix de 97 dessins au public français représentait tout de même un événement, où la qualité du plaisir esthétique n'écarterait pas l'opportunité de l'étude documentaire. On peut en dire autant de l'exposition *Sanguines* de la galerie Cailleux, qui, moins exceptionnelle sans doute, n'en présentait pas moins un fort beau choix de dessins français du XVIII^e siècle, tracés selon une technique qui connut alors une vogue et un bonheur particuliers. C'est du domaine des arts du décor que relevait l'exposition *Toiles de Nantes des XVIII^e et XIX^e siècles*, présentée par le Musée des arts décoratifs : elle montrait de charmants et intéressants témoignages d'une industrie d'art, qui, après bien des vicissitudes, s'épanouit au milieu du XVIII^e siècle et trouve à Nantes son foyer principal, bien que d'autres centres se révèlent parfois très actifs dans d'autres régions françaises. Plus particulière était, au même Musée, l'exposition *L'herbier de Jean-Jacques Rousseau*, témoignant de la curiosité et du goût pour les plantes qui hantaient l'esprit du grand écrivain. Très particulière aussi était l'exposition du Musée des arts et traditions populaires *L'homme et son corps dans la société traditionnelle* : exposition de civilisation, où, à l'aide de documents qui, même s'ils étaient parfois assez récents, plongeaient dans des sources anciennes, et marquaient bien la place que tenait le corps comme fondement de la vie sociale, les soins et les parures dont on l'entourait, les remèdes que l'on apportait à sa faiblesse et à ses maux ; tout cela ouvrait des aperçus intéressants sur la vie des Français jadis et naguère.

L'Italie a offert la matière de quelques expositions intéressantes. Le Musée du Louvre a fait une présentation très instructive de *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, empruntés à ses collections ou à celles d'autres musées ; l'exposition, utilisant la reproduction photographique quand les ensembles étaient incomplets, esquissait une histoire du genre du retable, si typique de l'art italien du Moyen Âge, dans la diversité de ses formes et de ses moments. En prélude à cette exposition, le Louvre avait présenté *Piero della Francesca : le portrait de Sigismond Malatesta*, une œuvre récemment acquise par lui du maître italien, absent jusqu'ici de ses collections ; le tableau, entouré d'un matériel documentaire qui permettait de le situer dans l'œuvre de l'artiste, apparaissait comme une œuvre de grande qualité. C'est au Grand Palais

qu'a été présenté un ensemble majeur de l'art italien de la Renaissance, *Jules Romain. L'histoire de Scipion*⁴ : il s'agit d'une tenture qui n'est plus connue que par des copies, dont la meilleure a été exécutée aux Gobelins à la fin du XVII^e siècle, et par les dessins qui avaient servi pour le tissage de l'original, commandé par François I^{er} ; Jules Romain avait eu dans cette œuvre une part prépondérante et la présentation de toutes ces pièces permettait de prendre une vue ample et juste de cet ensemble prestigieux. L'Italie a aussi retenu l'attention du Cabinet des dessins du Louvre, qui a exposé *Le paysage en Italie au XVII^e siècle*, ensemble de dessins tirés de son fonds et associant, dans d'intéressantes confrontations, peintres italiens et peintres étrangers travaillant en Italie. L'Allemagne a été présente à Paris avec une exposition *Albrecht Dürer. 1471—1528*, organisée à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort par le Centre culturel du Marais et composée d'un ensemble important de ses gravures, accompagnées de quelques dessins. C'est aussi vers le monde germanique que conduisait, au Petit Palais, l'exposition *Trésors des rois de Danemark* : elle montrait un choix d'objets pris dans les collections de la couronne danoise conservées au château de Rosenberg ; ces pièces n'étaient pas toutes de fabrication locale, car l'Allemagne, la France et l'Italie intervenaient à côté du Danemark, mais elles témoignaient d'un goût pour les objets précieux et rares maintenu à travers les siècles par la monarchie danoise. C'est par le dessin que les anciens Pays-Bas se sont manifestés : le Musée du Louvre a choisi dans ses collections un ensemble important de dessins pour honorer *Rubens, ses maîtres, ses élèves*, occasion de mettre sous les yeux du public des pièces d'importance inégale sans doute, mais parfois très belles, et offrant par surcroît un intérêt particulier pour la connaissance de Rubens lorsqu'il s'agissait de copies — nombreuses — faites par l'artiste d'après l'antique, les maîtres nordiques ou les peintres italiens ; l'Institut néerlandais a offert à la contemplation des amateurs un choix de ses dessins hollandais provenant de la collection Frits Lugt, sous le titre *Rembrandt et ses contemporains*⁵, et, si les dessins de Rembrandt lui-même étaient en petit nombre, ils atteignaient une haute qualité et ceux qui les entouraient étaient souvent aussi fort remarquables : l'exposition attestait la sûreté de goût du grand collectionneur qui les avait jadis choisis.



Les manifestations concernant le XIX^e et le début du XX^e siècle ont été dominées par la grande exposition *Paris—Berlin 1900—1933*⁶, organisée par le Centre Beaubourg. Conçue dans une optique encyclopédique, elle était ouverte sur toutes les formes de la création esthétique, architecture et arts plastiques, théâtre et cinéma, littérature et musique ; conçue aussi, d'autre part, dans une perspective comparative, elle présentait un panorama conjoint de l'art français et de l'art allemand du premier tiers du siècle, faisant ressortir les rapports et les contrastes entre ces deux foyers essentiels de l'activité artistique européenne et replaçant cette activité dans le contexte général d'une époque troublée et dramatique. Cette confrontation franco-allemande était particulièrement opportune pour le public français, qui est demeuré longtemps assez inattentif à ce qui s'était fait en Allemagne — comme du reste dans les autres pays étrangers — et qui avait été seulement

veillé par les quelques expositions d'art allemandes présentées ces dernières années ; l'exposition *Paris — Berlin* était d'une ampleur exceptionnelle et, tant par la qualité artistique de bon nombre d'œuvres que par la valeur significative des documents qui les entouraient, elle permettait de prendre pleine mesure du déploiement de la création esthétique dans l'Allemagne du premier tiers du siècle, de ses modalités et de ses vicissitudes, des accointances et des disparités qu'elle entretenues avec l'activité parisienne. C'est comme en annexe à cette grande exposition que le Centre Beaubourg présentait en même temps *Le Werkbund allemand*, qui fut un des organes essentiels de l'activité novatrice en Allemagne, tournée vers la liaison de l'art avec l'industrie.

L'architecture, dont la place était importante à *Paris — Berlin* a suscité plusieurs expositions spécialisées, souvent fort dignes d'attention. Celle qui était consacrée par le Centre Beaubourg aux *Architectures d'ingénieurs. XIX^e — XX^e siècles* mettait l'accent sur une orientation essentielle et déterminante de l'activité architecturale à l'époque moderne ; par le choix, significatif des documents elle évoquait les œuvres créées dans les divers pays par les ingénieurs, qui, plus que les architectes traditionnels tout en collaborant parfois avec eux, étaient au fait des programmes nouveaux et des nouveaux matériaux — le fer et le béton — qu'avait suscités la civilisation industrielle ; ils ont complété ainsi parmi les pionniers de l'architecture moderne. C'est précisément un de ces programmes nouveaux qui constituait le thème d'une autre exposition du Centre Beaubourg, *Le temps des gares ?* ; elle était remarquable et fort intelligemment conçue pour mettre en valeur d'une manière exhaustive, sous ses faces diverses, un type d'édifice étroitement lié à l'essor de la civilisation industrielle dans une des phases capitales de son expansion, du milieu du XIX^e siècle aux premières décennies du XX^e ; les significations multiples de la gare — techniques, professionnelles, économiques, politiques, sociales, militaires, psychologiques, artistiques — se révélaient à travers de nombreux documents très éloquentes et le phénomène de la gare se trouvait ainsi cerné avec une ampleur et une précision parfaites. D'autres expositions, de portée plus limitée, ont évoqué la figure de certains architectes parisiens : l'Hôtel Sully a présenté l'œuvre d'*Alfred Normand. 1822 — 1909*, surtout connu comme auteur de la maison pompéienne (malheureusement disparue) du prince Jérôme Napoléon ; la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, elle, a mis en vedette *Victor Ballard. Projets inédits pour les Halles centrales*, et cette exposition permettait de comprendre comment l'architecte avait mené à bien la construction de ces bâtiments (fâcheusement détruits, comme on sait, voici quelques années) et comment ils avaient rempli leur office jusqu'à nos jours, organe assez typique de la civilisation moderne.

Ce sont d'autres aspects de cette civilisation qu'évoquaient d'autres expositions. À la Maison de Balzac ont été illustrés par un choix d'œuvres significatives, où dominaient naturellement les gravures, *Le spectacle et la fête au temps de Balzac*, c'est-à-dire un aspect de la vie parisienne qui tenait alors une grande place dans la société et qui revivait ici dans la pittoresque diversité de ses formes. L'exposition *Cent ans de République*, organisée par les Archives Nationales, concernait une époque plus récente mais plus longue et c'étaient les aspects politiques de la vie française qui se

trouvaient naturellement au centre de l'exposition, fort diverse d'ailleurs par les œuvres et les documents qui en constituaient la matière. L'ampleur thématique et l'exiguïté géographique caractérisaient l'exposition *Le VII^e à la Belle Époque*, présentée au Musée Rodin ; par des documents bien choisis elle évoquait la vie autour de 1900 d'un arrondissement parisien particulièrement chargé d'histoire, théâtre des expositions universelles, centre ordonnateur de l'armée française, foyer d'une grande activité mondaine, religieuse, littéraire, artistique. L'exposition du Musée des arts décoratifs *La traversée du temps perdu* utilisait les archives d'une famille lyonnaise du XIX^e siècle, pour faire revivre d'une manière très directe l'existence familière d'une époque bien révolue, tandis que *La carte postale*, étalée par le Musée des arts et traditions populaires, offrait des images très évocatrices, elles aussi, de la vie d'hier et d'aujourd'hui, depuis qu'est apparue, voici une centaine d'années, cette forme multipliée de la photographie, qui était destinée à une si grande vogue et dont l'exposition montrait bien toutes les implications. La fantaisie, qui enveloppe parfois la carte postale, se déployait largement dans les créations du *Sucre d'art* rassemblées par le Musée des arts décoratifs : œuvres insérées dans la vie familière et parfois même dans le folklore — par exemple au Mexique ou à Bali — et marquées souvent par une savoureuse virtuosité artisanale. C'est au contraire un pan de la vie intellectuelle et artistique du XX^e siècle français que dressait, à la Bibliothèque de l'Arsenal, l'exposition *Roland Dorgelès* : l'écrivain fut, en effet, une des figures notables de la littérature française dans la première moitié du siècle et il avait été, au début du siècle, très mêlé à l'activité artistique de Montmartre ; les documents et les œuvres d'art rassemblées pour célébrer sa mémoire apportaient donc de précieuses clartés sur une période riche et brillante. Plusieurs expositions ont été inspirées par la mode et elles aussi illustraient bien un fait de civilisation caractéristique ; elles ont été présentées au Palais Galliera, devenu depuis quelque temps le siège du Musée du costume ; l'une, *Élégances françaises du XVIII^e siècle à nos jours*, constituait un florilège du costume français aristocratique et bourgeois au cours des deux derniers siècles ; une autre, *Secrets d'élégance (1750 — 1950)*, en faisait autant pour les vêtements de dessous ou d'intérieur ; la troisième, *L'atelier Nadar et la mode. 1865 — 1913*, concernait une période plus limitée, mais offrait l'originalité de présenter les costumes — essentiellement féminins — par le truchement des photographies de Félix Nadar et de son fils, en confrontation avec des costumes véritables, et d'autre part, comme c'étaient souvent des personnages connus qui posaient dans l'atelier Nadar, l'intérêt de l'exposition en était multiplié.

D'autres expositions ont présenté des ensembles d'œuvres appartenant essentiellement au XIX^e ou au début du XX^e siècle, qui se sont trouvées rassemblées soit par la volonté préalable d'un collectionneur, soit par le hasard d'un choix éphémère, soit par l'intention délibérée de mettre en valeur un aspect de l'art bien localisé dans l'espace et dans le temps. Parmi ces dernières, l'une, celle des *Macchiaioli*⁸ au Grand Palais, s'est révélée particulièrement importante et aussi fort opportune pour le public français, à qui elle a révélé un groupe pictural italien du milieu du XIX^e siècle, dont l'art original, savoureux et novateur était pratiquement inconnu de ce côté-ci des Alpes ; l'exposi-

tion montrait bien, par des œuvres choisies, l'épanouissement de ce groupe toscan, qui, dominé par la personnalité de Fattori mais riche de talents divers, précéda les impressionnistes français dans la quête de la lumière. Au Grand Palais encore, l'exposition *Réalisme et poésie dans la peinture russe. 1850—1905* faisait découvrir un autre foyer, lui aussi mal connu en Occident, de la peinture européenne, foyer divers par ses aspects et ses tendances, inégal sans doute mais très vivant, très ouvert et créateur parfois de belles œuvres. L'exposition *Roumanie* du Centre culturel du Marais, pourvue en œuvres d'art de tous genres et de toutes époques, offrait un panorama condensée de la culture roumaine du passé et du présent, en donnant d'elle une image très vivante et très suggestive. C'est à un foyer beaucoup plus limité qu'était consacrée l'exposition *La Ruche et Montparnasse. 1902—1930*, mais ce foyer fut tellement ouvert à des peintres venus d'horizons géographiques divers qu'il a pris une valeur internationale : l'exposition, au Musée Jacquemart-André, faisait revivre cette activité à travers des œuvres souvent importantes de quelques-uns des maîtres du début du siècle. L'exposition du Forum des Halles *Paris patrie des peintres* était plus large dans son propos, mettant l'accent sur le rôle de Paris dans la création picturale au XX^e siècle et le montrant dans la multiplicité des groupes d'artistes. Parmi les expositions de collections, deux ensembles importants ont été présentés : la *Donation Pierre Lévy*, à l'Orangerie, montrait l'ensemble des œuvres données à l'État par le grand collectionneur, c'est-à-dire une suite remarquable de peintures modernes, où la prépondérance de Derain marquait une prédilection bien affirmée du donateur, et qui s'accompagnaient de sculptures et d'objets d'art et aussi de statuettes et de masques nègres ; ce sont aussi des tableaux modernes, d'une ouverture plus largement internationale, qui composent *La collection Thyssen-Bornemisza*, qu'a présentée le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et qui abritait habituellement la belle Villa Favorita près de Lugano, avec un ample et remarquable ensemble de tableaux anciens. L'exposition *Aspects de la peinture française. XIX^e—XX^e siècles*, proposée par la galerie Schmit, était un rassemblement occasionnel de peintures et de dessins appartenant à des collectionneurs, et ces œuvres, souvent connues et même parfois déjà montrées dans des expositions, constituaient un ensemble de belle qualité. Le Grand Palais, enfin, a abrité sous le titre *De Renoir à Matisse* une exposition d'un caractère un peu particulier, réunissant vingt-deux chefs-d'œuvre des musées soviétiques fort peu connus en France et choisissant de confronter avec eux des tableaux français comparables.

Le plus grand nombre des expositions relatives au XIX^e et au début du XX^e siècle ont été consacrées à des personnalités de peintres ; elles ont été d'importance inégale, mais certaines d'entre elles ont marqué fortement l'année. Le Musée Hébert a présenté une délicate exposition, *Mystique et poésie dans l'œuvre de Hébert*, qui offrait l'occasion de nuancer l'image de ce peintre traditionnel un peu oublié. C'est un autre artiste oublié qu'évoquait, au Palais des congrès, une petite exposition, *150^e anniversaire de Paul Borel* ; elle présentait les gravures de ce peintre lyonnais, qui a laissé de beaux ensembles de peintures religieuses monumentales. Ce sont aussi des gravures que montrait l'Institut culturel italien, en rendant un hommage mérité à *Giovanni Fattori* à l'occasion de l'exposition des *Macchiaioli*.

Un sculpteur s'est glissé parmi les peintres, et non le moindre : le Musée Rodin, en effet, a consacré une importante exposition à *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais*⁹ ; le thème était donc restreint, mais il s'agissait d'une œuvre capitale du maître et la réunion des sculptures, des dessins et des documents relatifs à ce groupe monumental permettait de bien en suivre la genèse, celle de la commande comme celle de l'élaboration de l'œuvre ; l'exposition s'affirmait ainsi comme une des plus intéressantes de l'année. Parmi les peintres de la génération de Rodin, *Manet*¹⁰ a été le thème d'une exposition à la galerie Huguette Berès : elle présentait surtout des gravures, mais aussi quelques dessins et aquarelles, et l'intérêt de l'exposition, fortifié par la rareté de certaines pièces, s'accroissait aussi par les indications critiques fort intéressantes consignées dans le catalogue. L'ambassade du Vénézuëla a présenté un petit ensemble de dessins et d'aquarelles qui évoquaient *Camille Pissarro au Vénézuëla* et qui avaient le mérite d'ouvrir ainsi une fenêtre sur un épisode important et peu connu de la jeunesse du peintre impressionniste. C'est dans le voisinage des impressionnistes qu'a travaillé Forain et l'exposition *Jean-Louis Forain*, au Musée Marmottan, offrait l'intérêt particulier de montrer, à côté de ses dessins et de ses gravures, un ensemble de peintures, où se révélait un côté peu connu de l'artiste. L'exposition la plus mémorable de cette série monographique a été celle de *Cézanne : les dernières années (1895—1906)*¹¹ au grand Palais ; elle comportait un ensemble important d'œuvres, groupées selon leur thème, ce qui permettait de fructueuses confrontations entre les diverses versions : le rapprochement de ces peintures habituellement dispersées à travers le monde donnait l'occasion de pénétrer dans cette époque difficile, complexe et à certains égards surprenante du maître d'Aix, moins familière sans doute au public que celles qui l'avaient précédée, mais riche d'enseignements sur l'évolution de Cézanne, sur les recherches, inquiètes et passionnées, de ses dernières années, sur l'héritage qu'il va laisser aux jeunes peintres : l'exposition fera date dans l'histoire posthume de Cézanne. C'est Gauguin qui était mis en honneur par le *Salon d'automne* : en dehors des exposants habituels du Salon et d'un certain nombre d'invités soviétiques ou vénézuéliens, le Salon présentait un ensemble d'œuvres parfois importantes de Gauguin ; sans apporter de lumières nouvelles sur son art, elles permettaient d'en apprécier une fois de plus la force et la grandeur. C'est l'importance historique de l'artiste que faisait apparaître la petite exposition de *L'École de Pont-Aven*, organisée par la galerie La Cave, où des œuvres significatives illustraient l'art des compagnons de Gauguin en Bretagne. C'est à la même génération qu'eux, mais orientés vers d'autres horizons, qu'appartenaient *Dufy*, dont la galerie Taménaga a montré un important et bel ensemble de tableaux et d'aquarelles, et *Georges Rouault*, dont le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté un ensemble d'œuvres diverses exécutées à partir des thèmes du « Miserere ». Le cubisme a eu particulièrement la faveur des organisateurs d'expositions. Le *Salon des Indépendants* a célébré le 70^e anniversaire de l'accueil qu'il avait réservé aux premières toiles cubistes de Braque, en présentant un important ensemble d'œuvres et de documents évoquant la grande aventure cubiste ; ce panorama était jalonné par des peintures significatives et parfois même de grande portée et il était d'autre part dessiné avec

une ampleur qui en faisait ressortir les nuances et l'environnement. Braque lui-même a été l'objet d'un hommage au *Salon de Montrouge*, qui a présenté un choix assez ample de peintures, de dessins et de gravures illustrant les différents moments de sa carrière ; l'ensemble formait une belle anthologie de son œuvre et donnait un juste sentiment de son art. De *Picasso*, le Centre culturel du Marais a montré 156 gravures des dernières années avec leurs états préparatoires, ensemble restreint sans doute mais important, qui, sans apporter d'inédits, permettait de cerner avec précision et d'une manière très complète un aspect significatif de la verve toujours en éveil et de la maîtrise technique de l'artiste vieillissant. Quant au Musée du Louvre, il a présenté la *Donation Picasso*, c'est-à-dire, spécialement, la collection personnelle du peintre, récemment donnée à l'État ; elle témoignait des amitiés de l'artiste et elle éclairait l'orientation de ses goûts fluctuants et liés parfois à ses recherches du moment ; si, dans cet ensemble de peintures anciennes et modernes, tout ne se haussait pas au même niveau, plusieurs œuvres étaient de grande qualité et enrichiront le patrimoine des musées français. Un autre cubiste, qui appartient, lui, à la seconde vague, a été honoré au Musée national d'art moderne, où l'exposition *Souvenir de Marcoussis* se proposait seulement, par un choix d'œuvres et de documents, d'évoquer sa personnalité à l'occasion du centenaire de sa naissance. C'est un autre courant de l'art contemporain que personnifiait *Malevitch*¹², initiateur du suprématisme russe par ses œuvres et par ses écrits ; l'exposition, au Musée national d'art moderne, apportait au public français de précieuses clartés sur un artiste mal connu en Occident et la vue de certaines de ses œuvres était une belle révélation.



Les expositions consacrées à l'art du milieu de notre siècle ont été nombreuses et parfois importantes, mais fort disparates.

Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris en a présenté une, marginale sans doute mais curieuse et attachante, *Les singuliers de l'art* ; elle illustrait les formes naïves et populaires de l'activité artistique, qui sont devenues depuis quelques années un domaine de prédilection pour la critique et aussi pour le public, en compensation peut-être des sophistications de certains aspects de l'art contemporain ; l'exposition montrait des témoins nombreux et typiques d'une activité qui est fort diverse et qui revêt parfois des formes insolites et irréductibles aux catégories du « grand art » ; ces témoignages étaient souvent fort savoureux et ils possédaient même parfois des qualités qui dépassaient le plan du folklore. Ce sont des œuvres relevant des formes plus habituelles de l'art qu'offrait, en abondance, au Grand Palais, l'exposition de *L'art moderne dans les musées de province*¹³ ; ces musées n'ont pas été en reste, au cours des dernières décennies, pour ouvrir leurs collections à l'art d'hier et d'aujourd'hui et, si certains d'entre eux, à Grenoble, à Marseille, à Lyon, à Saint-Étienne, ont réuni des ensembles importants et riches en belles œuvres, les autres ont aussi accueilli des pièces souvent notables ; l'exposition offrait ainsi comme un panorama assez complet de l'activité artistique dans le monde contemporain. Un des courants importants de cette activité a été déployé au Musée d'art moderne de la Ville de Paris

à travers l'exposition *Abstraction Création. 1931-1936*¹⁴ ; elle faisait revivre, par un choix important d'œuvres, un groupe d'artistes qui marquèrent, à la fois sur le plan des théories et sur celui des œuvres, un moment capital dans l'évolution de l'art non figuratif de l'entre-deux-guerres ; elle apportait ainsi une contribution opportune et précieuse à la connaissance d'un des domaines essentiels de l'art contemporain dans le monde, qui avait eu, bien que possédant son centre à Paris, une ampleur internationale. C'est aussi dans un cadre international que s'est étalée au Grand Palais la *Foire internationale d'art contemporain* : des galeries d'art appartenant à des pays divers avaient rassemblé là des œuvres de leurs artistes habituels, si bien que la *Foire* offrait un large panorama de l'art actuel. D'autres expositions, plus restreintes dans leur propos, étaient néanmoins dignes d'attention : la Biennale des *Formes Humaines* montrait comme d'habitude, dans les jardins du Musée Rodin, un ensemble d'œuvres de sculpteurs gardant le souci de la forme vivante ; à la Bibliothèque Nationale, l'exposition des *Peintres graveurs français* offrait un bon témoignage sur la gravure actuelle en France ; à la Bibliothèque Forney, c'était la *Céramique contemporaine* qui était mise en valeur par un choix de pièces de potiers travaillant en France. L'exposition *L'art et la ville — Art dans la vie*, présentée par la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, avait un caractère un peu particulier : elle dressait un bilan décennal de l'intervention des artistes plasticiens dans les créations architecturales et la variété des œuvres conçues pour les animer et en enrichir l'environnement, comme leur diversité géographique à travers le monde, donnait à cette présentation un intérêt certain et, au bilan qu'elle présentait, une valeur largement positive. Quelques expositions ont ouvert au public parisien des vues sur certains domaines étrangers : le Musée des arts décoratifs a montré des *Affiches américaines. 1945-1975* ; la Maison du Danemark a présenté une petite exposition évoquant les créations danoises des années 20, *Nouvelles maisons — nouvelles images* ; l'Institut suédois a exposé *Le groupe de Halmstad. 50 ans*¹⁵, qui a rassemblé les surréalistes suédois, et les œuvres de ces peintres, pratiquement inconnues en France et fort attachantes, parfois même remarquables, ont initié le public français à un aspect important et original du vaste domaine surréaliste, qu'illustrait un remarquable catalogue.

Les expositions de caractère monographique se sont succédé à un rythme très serré, manifestant la surabondance de l'activité artistique parisienne ; certaines d'entre elles n'ont pas été dépourvues d'importance et se sont même inscrites parmi les événements de l'année. Quelques-unes ont eu comme centre des personnalités étrangères aux arts plastiques. La Bibliothèque Nationale a célébré *Jules Romains* à l'occasion de l'entrée dans ses collections des manuscrits de l'écrivain ; un nombre très important de documents divers et aussi des œuvres graphiques faisaient revivre sa carrière et permettaient de pénétrer dans l'intimité de son œuvre ample et variée. La Bibliothèque Nationale a aussi évoqué la figure d'*André Barsacq*, qui joua dans le théâtre français de l'avant et de l'après guerre un rôle important et multiple, puisqu'il fut à la fois décorateur, costumier et metteur en scène : toutes activités que faisaient revivre non seulement des documents mais aussi, tout naturellement, de nombreuses maquettes d'un grand intérêt. La personnalité d'*Iliad*, mise en valeur

par le Musée national d'art moderne, était celle d'un éditeur d'art aux curiosités multiples, lié avec nombre d'artistes et d'écrivains contemporains. Le même musée a présenté un ensemble d'œuvres inspirées par un poème de Claude Aveline, *108 portraits de l'Oiseau-qui-n'existe-pas*.

La sculpture a été bien représentée, par des expositions parfois importantes. Le Musée national d'art moderne a présenté l'ensemble d'œuvres qu'il possède de *Lipchitz* et ces 39 pièces, qui s'échelonnent de 1913 à 1949, offraient un raccourci suggestif de l'œuvre du grand sculpteur. C'est *Miró* sculpteur qu'a accueilli le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, donnant ainsi l'occasion de faire largement connaissance avec un aspect mal connu de l'artiste, qui, s'il ne compte pas autant que ses peintures, ne saurait cependant laisser indifférent. À la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, on a pu voir un ensemble assez important de sculptures de *Ipoustéguy*, allant de 1957 à 1977, qui s'affirmaient avec force par l'originalité de la conception et l'intensité plastique et qui imposaient leur auteur comme un des grands sculpteurs de notre temps. Un autre grand sculpteur, *Leygue*, a bénéficié d'une ample rétrospective à l'Hôtel de la Monnaie, où des dessins nombreux accompagnaient les sculptures et où son art, vigoureux, monumental, dense et aigu, se manifestait dans sa diversité et dans son unité. *Honegger* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Arman* à la galerie Beaubourg et *Pontoreau* à la galerie Laubie montraient d'autres aspects, parfois un peu marginaux mais attachants, de la recherche plastique.

Parmi les expositions de peintures ou de dessins, certaines concernaient des artistes de générations anciennes, parfois même disparus : c'est ainsi que la Galerie suisse a montré un petit ensemble d'aquarelles et de dessins de *Paul Klee*; le surréalisme a été du reste à l'honneur, car la galerie Brachot a présenté un séduisant ensemble d'œuvres de *Paul Delvaux*, tandis que le Musée national d'art moderne réunissait un très important ensemble de *Dessins de Miró*, illustrant la longue suite des cheminement de l'artiste dans l'art graphique, et montrait une grande rétrospective de l'œuvre d'*Henri Michaux*, qui permettait de pénétrer dans l'œuvre d'un des artistes les plus étranges et les plus secrets de notre temps, ainsi justement honoré. C'est à d'autres courants qu'appartenaient d'autres peintres, disparus, dont les œuvres ont été exposées en divers endroits : *Pascin*, dont la galerie Rambert a montré un choix suggestif de peintures et de dessins, — *Loupot*, à qui le Musée de l'affiche a consacré une rétrospective qui faisait revivre son grand talent d'affichiste, — *Montanier* dont le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a retracé l'attachant cheminement à travers une belle suite de peintures et de gouaches, — le Japonais *Shoko Kawasaki*, évoqué à la galerie Yoshii. Les expositions de peintres des générations récentes ont été plus nombreuses encore et elles témoignaient de la diversité de la peinture actuelle : la figuration traditionnelle manifestait sa présence dans l'œuvre d'*Yves Brayer*, dont le Musée postal a présenté une ample rétrospective, qui a remis au jour, notamment, des tableaux anciens importants, — dans les grandes peintures de *Bernard Buffet*, « *La Révolution française* », à la galerie Garnier, d'une force saisissante, — dans les alertes *Dessins de Lapicque* au Musée national d'art moderne, — dans les paysages sensibles de *Forissier*; une figuration pluse lâchée animait les œuvres spiri-

tuelles de *Roger Bezombes* à ArtCurial, — celle de *Musie* à la galerie de France, — celles de *La Bégorre* à la galerie Suillerot, — celles de *Gardenier* à l'Institut néerlandais; c'est du côté de l'hyper-réalisme, au contraire, qu'allaient *Sandorfi* à la galerie Brachot ou *Arroyo* à la galerie Finkler; l'importante exposition de *Joan Ponç*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, montrait des œuvres récentes du peintre catalan, où s'exprimait une version personnelle du surréalisme; enfin, les aspects divers de l'abstraction se manifestaient dans des expositions quelquefois modestes, comme celle de *Franciska Clausen* à la Maison du Danemark, mais souvent importantes, comme celle de *Mathieu* au Grand Palais, riche surtout d'œuvres récentes, — celle du Catalan *Antoni Clavé* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, qui montrait surtout aussi des œuvres des dernières années, — celle de l'Américain *Sam Francis*, qui réunissait aussi, au Musée national d'art moderne, des œuvres récentes, — celle d'un autre Américain, *Jasper Johns*, dont le même Musée présentait un ensemble plus largement étendu dans le temps.

D'autres expositions d'artistes actuels se situaient aux confins de la peinture et d'autres arts. À la galerie Séraphine, un peintre naïf, *Félicia*, montrait des tableaux brodés, tandis que le Musée de Saint-Denis accueillait une ample rétrospective d'un maître de la tapisserie contemporaine, *Saint-Saëns*, où les tapisseries étaient entourées de peintures et de dessins. Le Musée des arts décoratifs présentait, sous le titre *Jean Dubuffet, le Salon d'été et autres*, des maquettes et des photographies de créations fort originales, qui relèvent à la fois de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. *Les villes de Crillon* à la galerie Bellechasse et *Faucheux, écrire l'architecture* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris montraient deux tentatives de relations entre graphisme et architecture; à l'Institut Goethe, la rétrospective de *Stefan Wewerka* témoignait d'une activité où des préoccupations architecturales, sculpturales et graphiques se conjugaient avec fantaisie. Le Centre Beaubourg, enfin, a présenté *S. M. Eisenstein. Esquisses et dessins*, exposition qui révélait un aspect fort peu connu de l'activité du grand cinéaste soviétique, activité liée parfois au travail d'Eisenstein pour le théâtre ou le cinéma, mais largement épanouie dans des directions diverses.

L'art de la gravure, enfin, a suscité plusieurs expositions intéressantes. Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris une rétrospective a présenté l'œuvre d'un maître de la gravure sur bois récemment disparu, *Jean Chièze*, et cet ensemble manifestait bien sa maîtrise technique et la vigueur de son inspiration. *Pierre-Eugène Clairin* montrait des œuvres récentes à la galerie Sagot-Le Garrec, tandis que la galerie de France exposait un bel ensemble de lithographies de *Manessier*. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a accueilli plusieurs expositions intéressantes de graveurs actuels : les gravures rigoureuses et dépouillées de *Geneviève Assé*; celles de l'Allemand *Friedlaender*, où la couleur vient souvent enrichir une sorte d'expressionnisme abstrait; l'œuvre gravé complet du sculpteur italien *Marino Marini*, qui révélait un aspect, secondaire sans doute mais tout de même important, de son activité et qui laissait voir, une fois de plus, chez un artiste, l'intime convergence des arts.

René Jullian

¹ *La monnaie, miroir des rois*, 1 vol. in 8^o, 622 p., nbr. ill.

² *Les frères Le Nain*, 1 vol. in 8^o, 374 p. (88 n^{os}), nbr. ill.

³ *Claude Lorrain. Dessins du British Museum*, 1 vol. in 8^o, 127 p. (97 n^{os}), nbr. ill.

⁴ *Jules Romain. L'histoire de Scipion*, 1 vol. in 8^o, 151 p., nbr. ill.

⁵ *Rembrandt et ses contemporains*, 1, vol. in 8^o, 259 p., 136 pl.

⁶ *Paris—Berlin. 1900—1933*, 1 vol. in 4^o, 576 p., nbr. ill.

⁷ *Le temps des gares*, 1 vol. in 8^o, 159 p., nbr. ill.

⁸ *I Macchiaioli*, 1 vol. in 8^o, 146 n^{os}, nbr. ill.

⁹ *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884—1895)*, 1 vol. in 8^o, 252 p., nbr. ill.

¹⁰ *Manet*, 1 vol. in 4^o, 114 n^{os}, nbr. ill.

¹¹ *Cézanne: les dernières années (1895—1906)*, 1 vol. in 8^o, 254 p. (104 n^{os}), nbr. ill.

¹² *Malevitch*, 1 vol. in 4^o, 95 p. (234 n^{os}), nbr. ill.

¹³ *L'art moderne dans les musées de province*, 1 vol. in 4^o, 337 p. (297 n^{os}), nbr. ill.

¹⁴ *Abstraction Création. 1931—1936*, 1 vol. in 4^o, 309 p., nbr. ill.

¹⁵ *Le groupe de Halmstad. 50 ans*, 1 vol. in 4^o, 202 p., catalogue de 169 n^{os}, nbr. ill.

CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea* (La Peinture murale en Valachie au XVI^e siècle), 122 p., 23 pl., 99 ill., résumé en anglais, p. 113–120, Bucarest, Ed. Meridiane, 1978

Ce livre est doublement une synthèse : d'abord parce qu'il fait fondre dans un ensemble enrichi et cohérent les recherches publiées par l'auteur dans une série d'enquêtes antérieures et parce qu'il réussit à offrir une image précise et nourrie d'un genre de création artistique du moyen âge roumain plus ou moins négligé par les chercheurs contemporains. Aussi faut-il reconnaître que c'est d'une part dans l'éclat de la peinture moldave qui, elle, a trouvé de nos jours son éminent spécialiste dans la personne de Sorin Ulea et, d'autre part, dans le mauvais état de conservation de la plupart des ensembles peints en Valachie au XVI^e siècle que réside l'explication de ce moindre intérêt ; maintenant, cet art est mis en lumière — pour la première fois dans sa réalité très complexe — par Carmen Laura Dumitrescu. S'il est vrai que les recherches plus anciennes offraient des points de départ, quelques idées générales, un certain nombre d'images (l'auteur énumère avec soin dans l'*Introduction* tout ce qu'elle doit à ses prédécesseurs), la diversité stylistique, quelques « rébus » iconographiques surtout paraissent rendre vain l'effort de venir à bout de cet art. L'auteur a le mérite de déchiffrer jusque dans leurs détails — les plus significatifs — les huit ensembles peints qui nous restent du XVI^e siècle valaque et de réussir en même temps à révéler, d'une part, les traits particuliers de chaque ensemble (schéma iconographique, date de la peinture, style, etc.) et, de l'autre, à déceler la mentalité qui présidait à l'initiative des fondateurs et la manière dont le programme reflète cette mentalité. La complexité de cette étude que nous nous proposons de présenter nous empêche de nous arrêter sur les nombreuses nouveautés qu'elle apporte : le résumé anglais, très étoffé, offrant d'ailleurs des détails précis qui manquent dans notre compte rendu.



L'auteur procède par ordre ascendant d'intérêt, c'est-à-dire du simple au complexe, des données connues vers les moins connues, pour aboutir aux trois derniers chapitres qui concentrent les nouveautés, l'originalité et l'intérêt de l'interprétation. Le premier chapitre (I. « Les monuments » : date de la construction, structure des monuments, date de la peinture ; p. 9–23) présente les édifices selon l'ordre de leur décoration, en précisant évidemment la date de la construction et les particularités de structure, établit les catégories de fondateurs : princes (Argeș, Cozia, Snagov, Tismana) et boïars (Bistrița, Stănești, Bucovăț, Călușu) et les monuments qui ont bénéficié d'une collaboration de ces deux catégories (Cozia, Tismana et Bucovăț) et rappelle les circonstances qui ont conduit à la fondation même. L'auteur reprend, accepte ou change, à l'aide de l'argumentation qui s'y impose, l'histoire de chaque monument, nous présente les personnages qui ont participé à la donation, fait voir, en images claires, les traits communs et les traits particuliers d'une architecture qui hérite pour l'essentiel de Byzance, à travers le XIV^e siècle valaque, mais qui cherche en même temps ses propres formules, sa propre esthétique aussi. Retenons en outre de ce premier chapitre que si, à l'exception

de la chapelle de Bistrița, les plans et les structures de toutes les autres églises sont plus ou moins apparentés, leurs parties ouest (narthex et exonarthex) offrent, selon les besoins et la volonté du fondateur, différentes solutions. L'analyse de ces parties ouest des églises, qui sont en fin de compte des espaces funéraires, étudiées de près — en cette qualité pour la première fois — fournit une preuve de l'activité créatrice, de l'initiative, d'une manière d'adapter propre à l'esprit valaque.

Le second chapitre (II. « Les programmes iconographiques », p. 24–43), enrichi d'excellents et complets schémas graphiques des programmes pour chaque église, nous fait connaître, sans recourir à des descriptions fastidieuses, le sujet et l'emplacement des thèmes. Le texte fait ressortir, dans le cadre traditionnel des programmes byzantins, les particularités de distribution qui sont significatives pour la Valachie du XVI^e siècle. Ainsi, parmi d'autres, la Déisis (*Majestas Domini*), toujours figurée dans le registre inférieur de l'abside sud du naos (elle ne manque que dans les deux chapelles — Bistrița et Cozia — justement à cause de leur finalité funéraire), et la préférence accordée à l'Hymne Acatyste dans le décor du narthex. L'absence du Jugement Dernier dans toutes ces églises de monastère au XVI^e siècle est aussi à retenir. En fin de compte, il faut « relever, en ce qui concerne ces programmes de Valachie, leur ordonnance correcte, leur logique serrée du point de vue dogmatique et symbolique et, en même temps, la variété des solutions de détail à valeur synonyme ou bien les nuances plus particulières de thèmes qui reflètent la participation directe des donateurs à l'élaboration d'un ensemble qui, souvent, s'avère être l'expression d'un message de nature idéologique » (p. 38–39). D'autre part, il est tout à fait vraisemblable que le modèle-prototype des programmes monastiques valaques du XVI^e siècle soit celui proposé par l'auteur : la grande église du monastère de Cozia de la fin du XIV^e siècle dont l'iconographie se rattache — comme l'a récemment prouvé Gordana Babić — directement au modèle de la Capitale de l'Empire. On peut néanmoins se demander si la peinture du XV^e siècle, entièrement perdue

pour la Valachie (pourtant riche en fondations selon les documents), n'a pas, elle aussi, joué sa part de rôle. Ce qui demeure indéniable est le fait que les fondations monastiques, princières ou nobiliaires du XVI^e siècle valaque, portent l'empreinte d'un art qui n'est nullement retardataire et qui pour la qualité artistique est en rapport direct avec les ressources des donateurs. Cela confirme l'opinion de M. Chalazidakis, adoptée par l'auteur qui rejette l'idée d'un *art monastique* « propre aux monuments destinés aux communautés monacales, qui serait caractérisé par un conservatisme iconographique et stylistique et en opposition avec un art plus raffiné, portant l'empreinte des innovations, tant iconographiques que stylistiques, destiné aux églises non monastiques » (p. 40—41).

Le troisième chapitre (« Iconographie et fondations », p. 41—46) déchiffre, dégage, développe — en réunissant des faits, en rétablissant des relations entre les fondateurs, tant familiales que politiques, en légitimant telle ou telle action individuelle ou d'État — la signification des différentes manières de figurer les fondateurs dans les tableaux votifs, ainsi que celle de la présence de certains thèmes iconographiques plus rares qui, par l'emplacement choisi, ont été mis en évidence par le peintre. L'auteur nous offre au fond, et c'est une chose nouvelle pour l'art roumain du moyen âge, une étude de la mentalité des voïvodes-princes et des grands seigneurs de la Valachie. C'est selon cette *formamentis* — propre aux hommes du moyen âge, mais en partie nuancée par la structure sociale et politique du pays et par les circonstances imposées du dehors — que chaque fondateur ou donateur commande, indique, suggère au peintre certains accents, certaines scènes qui soulignent — dans le langage symbolique des images de l'époque — leurs *desiderata* d'ordre individuel, familial, spirituel et même politique. Ainsi, au-delà du poncif dans l'attitude des fondateurs, parfois aussi de la sécheresse graphique de leurs figures, toutefois toujours correctement rendues, ces nombreux personnages représentés sur le mur ouest du naos et dans le narthex prennent vie et nous permettent de les comprendre : eux, leurs aspirations et, jusqu'à un certain point, la vie culturelle, spirituelle et politique du trouble XVI^e siècle valaque. C'est dans ce chapitre que l'auteur rassemble, dans un ordre logique et convaincant, des informations de détail historique, peu ou point utilisées jusqu'à présent, pour dégager la personnalité de chacun des fondateurs, pour expliquer la présence de tel ou tel thème iconographique, d'un personnage ou d'une scène, lesquels, à première vue, paraissent fortuits sinon gratuits. C'est grâce à cette méthode rigoureuse qu'on arrive à expliquer, par exemple, les raisons profondes de la présence, parmi les portraits des voïvodes de la Valachie au Monastère d'Argeș, du prince Lazare Hrebelianović (le héros serbe de la tragique bataille de Kossovopolje — 1389) et de son épouse offrant le modèle de l'église de Ravanica, ainsi que celle des Saints nationaux serbes Siméon et Sava, les Némánides fondateurs de dynastie et d'église. Une innovation — qui aura un long et retentissant avenir en Valachie — est la représentation, toujours dans le narthex du Monastère d'Argeș, pour la première fois en 1527—1528, d'une suite généalogique princière valaque. La datation, l'emplacement et la motivation des interventions ultérieures dans la vaste suite de portraits princiers de Curtea de Argeș n'est qu'un des résultats de cette complexe recherche généalogique, utilisée d'ailleurs chaque fois que les

problèmes posés par un monument et sa décoration exigeaient des « fouilles » pour ramener à la surface les causes premières. Cette manière de voir aboutit non seulement à la clarification des programmes mais permet en même temps leur datation précise. Ce sont de passionnantes pages d'histoire où se mêlent intrigues et remords, reconnaissance ou espoir d'une victoire, avertissement et prière, orgueil et humilité, tout cela enveloppé d'une spiritualité aussi authentique que rationnelle, d'une foi aussi sincère que pragmatique. Démêler cet écheveau complexe où se meut la vie même de la société valaque au XVI^e siècle et interpréter le langage de la peinture dans cet esprit est une conquête remarquable à laquelle on doit, enfin, la connaissance et, partant, la compréhension du message propre à un art de tradition byzantine.

Le quatrième chapitre (« Considérations sur le style », p. 67—81) procède à une analyse minutieuse et exacte des qualités artistiques de chaque ensemble et de chaque peintre, en essayant à la fois de déceler les « parentés » stylistiques les plus proches. De ce dernier point de vue il s'agit en premier lieu d'une remarquable fidélité à la tradition de la peinture paléologue « académique ». Cette affinité pour un art de nuance classique est le trait dominant de la majorité des décorations à fresques conservées. Les rares ensembles qui se distinguent par certains accents « expressionnistes » dans l'emploi de la forme et de la couleur — la Bolnița de Cozia et les fresques du naos de Bucovăț — sont justement dus à des peintres qui n'ont pas eu le temps d'assimiler une tradition déjà établie dans le pays et imposée par le goût des donateurs. On peut également suivre à travers ce chapitre le procès d'une lente involution — sur le plan quantitatif et qualitatif — de la décoration murale, que l'auteur attribue, à juste titre, aux difficiles conditions économiques du pays — et donc des commanditaires — dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Les commandes artistiques de décoration de plus en plus rares déterminent, à leur tour, la migration des peintres de bonne formation qui, dans la première moitié du siècle, trouvaient en Valachie des conditions de travail favorables à leur établissement. C'est pourquoi, vers la fin du siècle, le fils du boïard fondateur de Bucovăț doit se contenter, pour décorer le narthex de l'église, d'une équipe de peintres de formation assez primitive, bien que richesse et rang lui eussent permis d'engager des maîtres plus habiles, mais qu'il ne trouvait plus à cette époque dans le pays. Il est également intéressant de constater dans l'analyse de la peinture murale valaque l'absence de la plupart des traits d'iconographie et même de style qui définissent ce qu'on appelle — pour la peinture grecque des XV^e—XVI^e siècles, — « l'école crétoise ». L'auteur étend cette étude comparative aux monuments balkaniques de l'époque pour établir la place de la Valachie dans le contexte sud-est européen pour un art qui survit dans ce « Commonwealth byzantin », mais qui acquiert des traits distinctifs d'une région à l'autre.

Le chapitre des « Conclusions » (p. 82—91) relève ce qui est nouveau dans cette recherche, ce qui définit l'importante époque de l'art valaque auquel manquait jusqu'à présent une analyse approfondie de l'expression la plus intellectuelle, la plus intéressante peut-être : la peinture notamment. L'auteur constate entre autres que le moment déterminant pour la peinture murale du XVI^e siècle se place dans la seconde décennie, durant le règne de Neagoe Basarab qui, par sa constante activité de fondateur

et de donateur a impose un exemple et, en même temps, a favorisé l'établissement d'ateliers de peintres qui ont continué à être sollicités jusqu'au moment de la grave spoliation économique du pays vers 1570. D'autre part, la qualité artistique remarquable d'une fresque exécutée vers 1520 (la Bolița de Bistrița), donc à une date antérieure à la première décoration murale exécutée par le célèbre peintre crétois Théophane aux Météores (1527), prouve que la peinture murale valaque n'est pas redevable à « l'école crétoise », que ses particularités de style et de chromatisme sont déjà constituées avant l'activité des peintres crétois sur le continent. D'ailleurs, au Mont Athos, la grande campagne de décorations à fresque du XVI^e siècle n'a été possible que grâce aux généreuses donations des voïvodes roumains. Et ce que les voïvodes roumains pensaient de la nature de leur pouvoir est également visible et « lisible » dans l'iconographie du portrait princier où apparaît, pour la première fois en Valachie (Cozia, 1542/43), le symbole, d'ancienne tradition byzantine, de l'investiture divine : l'ange qui pose la couronne sur la tête du coïvode.

Langage transmis par Byzance au XIV^e siècle valaque, hérité et enrichi au XVI^e, la peinture étudiée est une des preuves les plus convaincantes, les plus sûres aussi de la valeur accordée à une insigne tradition d'art et de culture, transmise et interprétée selon les possibilités, les besoins, le goût, le pouvoir d'une société dont le train de vie allait vers la qualité la meilleure.



Cet excellent livre est également un beau livre. Le choix des illustrations — en couleurs et en noir et blanc — est judicieusement pensé en fonction des thèmes développés dans le texte. La bibliographie très riche est parfaitement suggestive, pour ce que l'auteur propose en matière de comparaison avec l'art du monde postbyzantin. L'équilibre entre les considérations historiques et les analyses artistiques empêche le lecteur de se perdre dans les nombreuses arcanes d'une histoire qui, par les recherches généalogiques et le recours constant aux documents, devient au contraire très vivante. Même si, pour certains détails, les historiens gardent encore des réserves, ce que l'auteur en tire justifie parfaitement ses hypothèses ou ses affirmations. Les deux provinces roumaines, la Moldavie et la Valachie, vont maintenant — grâce à ce livre — de pair dans l'art et la culture de l'époque. Nous attendons de la part de l'auteur, qui dernièrement s'est penchée sur la peinture du XIV^e siècle, la continuation de sa riche et fascinante recherche, peut-être aussi vers ce XVII^e siècle valaque qui parle le même langage artistique sous d'autres aspects de l'iconographie et du style.

Maria Ana Musicescu

TEODORA VOINESCU, *Radu Zugravul*, Bucarest., Ed. Meridiane, 1978, 80 p. illustrées + 40 pl. avec 103 illustrations en couleurs et en noir et blanc

Fidèle à des préoccupations axées en premier lieu sur la recherche de l'art féodal tardif, l'historien d'art Teodora Voinescu nous présente dans cette étude monographique la biographie et, surtout

l'oeuvre d'un représentant typique de la peinture valaque de l'époque qui succéda à celle dite « brancovane » : Radu Zugravul, actif entre 1750 et 1802.

La valeur de cet ouvrage consiste aussi dans le fait que l'art de l'époque féodale tardive de Roumanie est encore insuffisamment éclairé par les recherches, malgré qu'il se trouve au centre de l'attention de plusieurs disciplines : l'histoire de l'art, l'ethnographie et la sociologie.

La peinture murale réalisée par Radu Zugravul, qui travailla avec son père à Cornetu et à Brădet, et ensuite seul, à Gura Văii, apparaît moins éloquente par comparaison au cahier de modèles — fidèle illustration des préoccupations et des préférences de l'artiste. C'est la raison pour laquelle l'auteur accompagna son texte d'un catalogue du cahier de modèles (30 p.) et d'une riche illustration (plus de 100 figures).

En analysant ce cahier, l'auteur discerne les sources auxquelles l'artiste a puisé — ensembles de peinture de tradition post-byzantine et tout d'abord celui de l'église Saint-Nicolae Domnesc de Curtea de Argeș, gravures et illustrations des ouvrages imprimés à l'époque.

En corroborant les données biographiques avec l'analyse du cahier mentionné, l'auteur précise qu'à l'époque respective, quand il n'y avait pas encore une forme d'enseignement artistique organisé, les peintres se formaient auprès d'un artiste plus âgé, souvent un proche parent, en complétant leurs connaissances grâce à différentes sources d'information, comme on peut se rendre compte de cet amalgame, du plutôt au hasard, de compositions, de détails, de motifs iconographiques qui constituent le « répertoire » de modèles du peintre Radu.

Nous nous rallions aux opinions de l'auteur quant à la « valeur de signification » de l'oeuvre de Radu Zugravul, pour la peinture féodale tardive de Valachie, mais nous soulignerons, en plus, que dans bien des cas le fait de copier des modèles présuppose d'une manière implicite une certaine interprétation personnelle.

En même temps, le cahier nous montre clairement que les moules traditionnels constituaient plutôt des entraves pour la créativité de Radu Zugravul, lequel dans les tableaux votifs, dans ses dessins animaliers ou dans l'esquisse représentant une jeune fille en costume de l'époque (fig. 92) nous apparaît comme un sensible dessinateur et observateur de la réalité, digne précurseur de la peinture de chevalet du XIX^e siècle.

Corina Popa

VICTOR IERONIM STOICHITĂ, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea (L'Apprentissage de Duccio di Buoninsegna. Études sur la culture figurative du XIII^e siècle)*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1976, 208 p., 187 ill.

Bien que par la verve rénovatrice de leur art Giotto et Duccio soient invoqués dans toutes les histoires d'art comme une paire solidaire, l'accent tombe inévitablement sur la force de choc du premier. En effet, chez Giotto, la nouveauté est à ce point radicale et, partant, tellement évidente, que son apparition à l'aube du Trecento prend l'aspect d'un miracle incomparable. Par contraste, Duccio et

l'école siennoise acquièrent une teinte conservatrice prononcée (cf. Henri Focillon, *Art d'Occident*, Tome 2 : *Le Moyen âge gothique*, Paris, 1965, p. 255). On a pu même parler, d'une manière abusive, de l'« immobilisme absolu » de Sienne par rapport à l'esthétique « progressiste » de Florence (Germain Bazin, *Histoire de l'avant-garde en peinture*, Paris, 1969, p. 38). Le fait est que, alors que Giotto s'impose au chœur par une monumentale « différence spécifique », Duccio est plutôt une mer de « genres prochains ». C'est dans cette mer que plonge, muni d'un excellent appareil analytique, Victor Ieronim Stoichiță (voir l'*Introduction* de son livre, p. 13). Le jeune exégète se propose de démontrer que chez Duccio ce ne sont pas tellement les composantes proprement dites de la synthèse plastique qu'il faut prendre en considération, mais plutôt l'attitude spirituelle de l'artiste à leur égard : pour l'art de Duccio la manière byzantine ou celle gothique n'ont pas le caractère d'« influences » souveraines, génératrices d'éclectisme. Ce ne sont que des faits de culture figurative, un dépôt consacré de « stylemmes » à l'égard desquels le peintre garde une liberté intacte. Une liberté qui ne s'exprime pas par de simples innovations formelles mais atteste avant tout « une nouvelle façon d'envisager le monde », un nouveau sens du réel et une nouvelle conception des raisons d'être de l'art par rapport avec lui. Le livre de Stoichiță ne se veut donc pas un docte inventaire d'*influences* comprises plus ou moins mécaniquement (cf. p. 11). C'est un livre dont l'effort s'inscrit dans la zone plus subtile où sont décelées les *nuances*. Son mérite fondamental consiste justement dans un heureux mélange d'exactitude tranchante et de finesse discriminatoire.

Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna représente la thèse de licence soutenue par Victor Ieronim Stoichiță sous la direction de Cesare Brandi, après quatre années d'études universitaires à Rome. Brandi, lui-même auteur prestigieux d'une monographie de Duccio, inscrit, d'ailleurs, sur la première page de l'ouvrage de son élève une très élogieuse lettre de recommandation : « Tranquillamente si può quindi affermare che questo studio, portato avanti con tanto amore su basi storiche sicure con la più avanzata teoria critica fa onore alla moderna filologia ». Une pareille déclaration venant de la part d'une personnalité marquante de l'histoire de l'art européen est de nature à suspendre le zèle de tout chroniqueur. D'autre part, il va de soi que sans avoir parcouru la bibliographie complète utilisée par Stoichiță pour sa démonstration (environ 380 titres) et surtout sans avoir été en contact direct avec les œuvres analysées, nous ne saurions entamer un dialogue équitable avec l'auteur. Tout ce que nous pouvons faire c'est de résumer consciencieusement son point de vue en constatant, dans le meilleur des cas, la nette *plausibilité* de son argumentation. En définitive, même en faisant totalement abstraction (ce qui n'est pas le cas) de la confirmation de l'une ou de l'autre des hypothèses formulées par Stoichiță, nous ne saurions passer sous silence le professionnalisme absolu de son discours, son impeccable « coupe » technique, témoignant d'une culture historique solide et d'une application analytique rarement rencontrées chez un auteur d'ouvrages de ce genre avant 25 ans.

Le contexte stylistique d'où se dégage l'art de Duccio a été saisi, dans sa variété, quelques dizaines d'années auparavant. Dans les années '20, lors de ses cours à l'école du Louvre, Louis Hautecœur — sans avoir l'air de dire des choses nouvel-

les — énumérait les caractéristiques suivantes de la peinture siennoise du Trecento : « La fidélité aux procédés byzantins, la douceur mystique, l'admiration de l'art gothique et l'observation de la réalité la plus familière » (Louis Hautecœur, *Les Primitifs italiens*, Paris, 1931, p. 115). Plus d'une fois (Beren-son, Focillon) on a même hasardé quelques analogies avec des procédés de style asiatiques. Victor Ieronim Stoichiță, dans la première partie de son livre, choisit trois des déterminantes stylistiques mentionnées par Hautecœur, afin de délimiter par leur moyen la place de Duccio : la déterminante toscane, celle gothique et celle byzantine.

I. L'ambiance toscane contemporaine de Duccio ne pouvait offrir que l'occasion d'une confrontation edificatrice avec un art byzantin en pleine crise. La ville avec la plus catégorique ouverture vers Byzance était, de toute la Toscane, Pise. Mais ce n'est point Duccio qui est redevable à Pise autant que Pise est redevable à Duccio. En dehors des vertus de coloriste de Giunta Pisano, rien dans cette ville n'avait une autorité formative pour le peintre siennois. Le « Maître de San Martino » — qui peut être pris en discussion en tant que point de départ pour l'art de Cimabué — semble avoir été marqué par Duccio. Dans sa *Vierge à l'enfant* (aujourd'hui au Musée San Matteo de Pise), il fournit une première interprétation locale de la *Madona Rucellai*, ce qui prouve le succès connu par Duccio de bonne heure dans le milieu pisan (p. 41). Ce succès est également confirmé par les éléments caractéristiques à Duccio étalés dans les deux *Madones* « siciliennes » de Washington. Stoichiță prouve que ces *Madones*, attribuées tantôt à un Byzantin, tantôt à un Romain, sont les œuvres d'un Sicilien, formé parmi les mosaïstes de Messine et ensuite à Pise, où il aura ou il a dû prendre connaissance de la « modernité » de Duccio (p. 31). Plus qu'aux maîtres pisans ou florentins, Duccio est redevable à quelques précurseurs siennois. Ainsi, par exemple, le « Maître de Saint-Pierre », par le truchement duquel il assimile le caractère byzantin de l'école de Guido (perceptible dans sa première œuvre connue, la *Madona de la Crevole*). Le « Maître de Saint-Pierre » n'était pourtant pas un Byzantin très docile. Pour l'iconographie de Saint-Pierre il ne disposait pas, par ailleurs, de modèles byzantins. Dans une séquence comme celle de la *Liberation de Saint Pierre de la prison* nous sommes les témoins d'un effort — pas tout à fait orthodoxe — d'échelonner l'espace en profondeur. Plus important est néanmoins le « Maître de Saint-Jean Baptiste » dans l'art duquel sont présentes toutes les caractéristiques de la synthèse de Duccio, seule manque la synthèse même. Le « Maître de Saint-Jean Baptiste » est le premier toscan attentif, avant Duccio, aux échos artistiques venus du nord des Alpes. Stoichiță attire l'attention — pour la première fois, semble-t-il — sur d'éventuels modèles gothiques du style de ce maître : certains dessins de Villard de Honnecourt (p. 42) et le *Psautier de Trinity College*, de Cambridge (p. 44—45).

II. Même en manipulant une série d'éléments byzantins, Duccio ne saurait être considéré comme un représentant de la culture byzantine. Son attitude envers la peinture aulique orientale est la même — nous dit Stoichiță — « que celle témoignée envers la peinture toscane qui l'a précédé. Elle joue, en premier lieu, le rôle de répertoire d'éléments de code figuratif » (p. 59). Avec Duccio, le caractère « instrumental » de l'art byzantin commence à s'estomper. « Voir comme un peintre rede-

vient un privilège humain » (p. 60). On redécouvre « l'espace naturel » et « la temporalité historique » (p. 51), tandis que les schémas iconographiques byzantins perdent, peu à peu, de leur actualité. Et pourtant on parle avec obstination de l'empreinte « byzantine » de Duccio. Stoichiță repousse cependant aussi bien l'hypothèse de sa formation à Constantinople (Berenson, White, D. T. Rice) que celle — formulée par Lazarev — selon laquelle l'originalité de Duccio consisterait dans le fait qu'il a recours à des sources protopaléologiques, alors que ses prédécesseurs étaient partis de la peinture comnène. En réalité, tandis que chez un Coppo di Marcovaldo, chez le « Maître siennois de Saint-Jean Baptiste » et, enfin, chez Cimabué, le style paléologue est tout de suite perceptible, les premières œuvres de Duccio sont exemptes d'une pareille empreinte. Elle ne se laisse reconnaître que dans la *Madone des Franciscains* et dans la petite *Maestà* de Berne, c'est-à-dire à un moment où Duccio était déjà un artiste formé, capable de transformer selon une recette propre tout « emprunt » stylistique. Stoichiță nous attire l'attention — pour soutenir sa thèse — sur la différence de vision entre Duccio et un annonciateur de la renaissance paléologue tel que l'auteur du décor à l'église de la Sainte Trinité de Sopocani. La perspective chez Duccio dépasse l'« ambiguïté » byzantine de source plotinienne et l'ainsi nommé « clair-obscur » pratiqué par le « néo-hellénisme » paléologue ne peut être identifié dans l'art du maître siennois. « Duccio transforme le contraste d'ombre et de lumière et, de moyen de souligner la matérialité, il en fait un qui l'enveloppe et, en dernier lieu, l'annihile » (p. 57).

III. De même que tout ce qui est « byzantin » chez Duccio ne l'est pas tout à fait, ce qui est « gothique » dans son imagerie n'est pas proprement dit du gothique. En dépit du fait que, dès le début du XIII^e siècle Sienne est perméable à des infiltrations nordiques certaines et malgré l'aspect de miniature de certaines peintures de Duccio, l'exaltation du caractère gothique de son art (surtout dans l'exégèse allemande : Haendocke, Woringer, Wulff) est sujet à caution. Il est vrai que le fait d'avoir compris l'effet spatial des couleurs peut être le résultat d'une fréquentation du vitrail occidental et que dans telle scène peinte par Duccio on peut enregistrer des affinités avec les miniatures du *Psautier de Saint Louis*. Mais pour l'œuvre la plus gothiciante de l'artiste (Les Noces de Cana de la *Maestà*) on peut tout aussi bien indiquer des modèles byzantins. Stoichiță se réfère ainsi aux mosaïques de Kariye Djami afin de souligner certaines similitudes de motifs entre les deux territoires stylistiques (tel, par exemple, le profil de femme vue de dos qui, en définitive, en tant que solution plastique, peut être suivi jusqu'à l'éloignée *Flora* de Stabie). En dernière instance, entre Byzance et le gothique ouest-européen il n'y a pas de divergences foncières (cf. aussi p. 45). Ils peuvent coexister harmonieusement ainsi que le prouve l'œuvre même de Duccio. Afin de souligner ce double filon, oriental et nordique, chez l'artiste analysé, Stoichiță fait une digression axée sur l'iconographie de la *Madone des Franciscains*. C'est, d'après nous, le point d'apogée de l'ouvrage qui fait l'objet de notre présentation. L'auteur met en relief, avec une rigueur logique convaincante, les sources figuratives de l'icône siennoise, depuis les schémas byzantins du type de *L'Adoration des mages* jusqu'à ceux — manifestement occidentaux — se rattachant au culte de la Vierge (voir l'analyse du sym-

bolisme des lions dans *La Vierge aux trois lions* du *Livre d'Heures de Henry of Chichester*).

Une fois tracées les délimitations opérées par Stoichiță dans la première partie de son ouvrage, la seconde partie apporte une solution plus ferme à une question d'ordre concret : à savoir, en quelle mesure Duccio a-t-il travaillé à l'église supérieure de la Basilique de Saint-François d'Assise en tant qu'apprenti de Cimabué ? L'hypothèse d'un Duccio « créé » par Cimabué appartient à Roberto Longhi. Étayé sur des investigations personnelles couplées avec celles d'autres spécialistes (Brandi, Oertel, Salmi, etc.), Stoichiță arrive à la conclusion que la datation des fresques d'Assise attribuées à Duccio exclut sa participation effective à leur réalisation. La date la plus plausible des fresques en discussion est en tout cas postérieure à 1295, ce qui fait qu'elle dépasse de dix ans le véritable début de l'artiste siennois avec la *Madona de la Crevole* et la *Madona Rucellai* (1285). La seule des œuvres de Duccio où l'on peut déceler une certaine influence de Cimabué (la petite *Maestà* de Berne) est datable autour de 1300 seulement et représente plutôt un moment de « crise » dans son évolution (p. 94). On ne doit donc pas situer Duccio dans la descendance de Cimabué. Quant aux fresques d'Assise qui lui étaient attribuées, elles sont plutôt l'œuvre d'un de ses élèves, Memmo di Filippuccio (cf. « Le Catalogue critique des œuvres attribuées à Duccio dans sa période d'apprentissage », p. 129-141). Pour ce qui est de la solution proposée par Stoichiță au problème des rapports réels entre Duccio et Cimabué, nous ne formulerons qu'une réserve d'ordre secondaire : dans son effort, justifié, de souligner l'originalité de Duccio, Stoichiță risque d'être injuste à l'égard de Cimabué. Il fait mention de la « révolte » quasi « expressionniste » de ce dernier contre l'image byzantine et exalte la nouveauté de la « plasticité » chez Cimabué, tout en optant, en fin de compte, pour une hiérarchie historique dans laquelle Cimabué représente le passé, la fin (« dialectique », il est vrai) d'une époque, alors que Duccio est un initiateur (cf. p. 91-93), un moderne de la catégorie de Giotto. En ce qui nous concerne, nous considérons que les deux grands Toscans forment — sur la ligne évolutive de la Prérenaissance — un couple complémentaire et non rival : ce n'est pas leur nouveauté — certaine chez tous les deux — qui doit être discutée, mais la *spécificité* de leur nouveauté. En suivant la descendance de chacun d'eux, nous ne saurions éluder un fait historique à la fois évident et significatif : la descendance de Cimabué a pour trajectoire Giotto-Masaccio-Michelange, alors que celle de Duccio, sur la ligne Jean Pucelle (en France) ou Simone Martini (en Italie) semble culminer avec le gothique international (cf. aussi Stoichiță, p. 71). À la lumière de ce fait, l'image de Stoichiță sur la part de nouveauté offerte par Cimabué et Duccio se prêterait à être encore plus nuancée.

Victor Ieronim Stoichiță déclare, au commencement de son livre, ne pas avoir l'intention d'y brosser « un portrait de l'artiste dans sa jeunesse » (p. 8). Ce qu'il a réussi, toutefois, à nous offrir c'est un portrait de jeunesse de l'historien d'art. Mais un portrait de jeunesse d'où ne ressortent guère les insuffisances de l'âge mais bien au contraire sa cornélienne splendeur, ses qualités : application, audace, fébrilité intellectuelle et un

candide pathos de l'exactitude. Avec les moyens complexes dont il dispose, avec sa remarquable capacité de contrôler sa pensée et sa phrase, Stoichiță peut justifier tous nos espoirs. Il est, de fait, dès son premier livre, une autorité constituée. À côté de Cesare Brandi et de Enzo Carli, Stoichiță est l'un des rares historiens européens de l'art ayant abordé au point de vue monographique l'œuvre de Duccio. En tant que tel, il est déjà cité

dans les ouvrages de spécialité plus récents (cf., par exemple, Piero Torriti, *La Pinacoteca di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1977).

Ajoutons que, attendu le sérieux de son œuvre, Stoichiță nous apparaît comme le premier historien d'art de l'espace roumain, capable de continuer la tradition des études d'art universel inaugurée en 1925 par Al. Busuioceanu (avec son ouvrage sur Cavallini), mais restée jusqu'à ce jour sans descendance immédiate.

Andrei Pleșu

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104, Bucarest, Roumanie.

Lei 40